『中央音乐学院科研资助计划』出版项目

中央音乐学院博士论文系列·音乐学编

有限的相对主义

论音乐的价值、质量及其评价

柯扬/著

中央音乐学院出版社

『中央音乐学院科研资助计划』出版项目
中央音乐学院博士论文系列·音乐学编

有限的相对主义

论音乐的价值、质量及其评价

柯扬/著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

有限的相对主义：论音乐的价值、质量及其评价／柯扬著. —北京：中央音乐学院出版社，2014.5

（中央音乐学院博士论文系列. 音乐学编）

ISBN 978-7-81096-578-1

Ⅰ.①有… Ⅱ.①柯… Ⅲ.①音乐学—研究 Ⅳ.①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 059634 号

有限的相对主义 ——论音乐的价值、质量及其评价 柯 扬著

出版发行：中央音乐学院出版社

经　　销：新华书店

开　　本：A5　　印张：11.25

印　　刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版　　次：2014 年 5 月第 1 版　　2014 年 5 月第 1 次印刷

印　　数：1—1,500 册

书　　号：ISBN 978-7-81096-578-1

定　　价：38.00 元

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031

发行部：（010）66418248　　66415711（传真）

此书献给

我的老师——王次炤教授

凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的；我们必须做的只是试图重新加以思考而已。

——歌德《歌德的格言和感想集》

目　录

导论：一个音乐理论难题的历史追问 …… (1)
第一章　价值概念的哲学反思 …… (19)
第一节　价值概念取域 …… (20)
一、价值主体界定与价值研究论域 …… (20)
二、音乐价值主体 …… (24)
第二节　以人为主体的价值概念 …… (26)
一、属性论价值论 …… (28)
二、关系论价值论 …… (31)
三、综合论价值论 …… (42)
第三节　本书价值论立场 …… (47)
一、关系论价值论立场 …… (47)
二、“价值”定义的中立性 …… (53)
第二章　音乐价值的实现：认知与评价（上） …… (57)
第一节　音乐的价值何以可能 …… (57)
一、音乐的认知 …… (58)
二、音乐的评价 …… (61)
第二节　音乐的感觉与评价 …… (66)
一、音乐的感觉 …… (66)
二、听感觉层次的音乐评价 …… (82)
第三节　音乐的知觉与评价 …… (89)
一、音乐的知觉 …… (89)
二、听知觉层次的音乐评价 …… (109)

第三章　音乐价值的实现：认知与评价（下） …… (123)
第一节　音乐感知过程中的感情体验、联想想象与评价 … (123)
一、音乐感知过程中的感情体验与联想想象 …… (123)
二、伴随音乐感情体验、联想想象的评价 …… (135)
第二节　音乐的分析与评价 …… (147)
一、音乐的分析 …… (147)
二、伴随音乐分析的评价 …… (166)
第三节　音乐"认知—评价"心理结构及其意向性本质 …… (177)
一、音乐"认知—评价"心理结构 …… (178)
二、音乐认知、评价活动的意向性本质 …… (182)

第四章　音乐价值的客观性与音乐作品质量评价 …… (196)
第一节　"音乐价值客观性"概念辨析 …… (197)
一、"音乐价值客观性"的各种含义 …… (197)
二、"音乐价值客观性"含义辨析 …… (202)
第二节 音乐作品质量的内涵与评价标准 …… (209)
一、"质量"的定义 …… (209)
二、音乐作品的质量及其评价：基本预设与立场 …… (218)
三、音乐作品质量评价的标准：前人的观点 …… (241)
四、音乐作品质量评价的标准：本书的观点 …… (253)
第三节　音乐作品质量比较的若干结果 …… (260)
一、高度相似的音乐作品的质量比较 …… (261)
二、部分相似的音乐作品的质量比较 …… (287)
三、高度相异的音乐作品的质量比较 …… (303)
四、再论音乐价值的客观性 …… (312)

余论：走向有限相对主义的必然性 …… (315)

参考文献 …… (327)

后　记 …… (347)

导论：一个音乐理论难题的历史追问

音乐，自从这朵奇妙的人类艺术之花诞生之后，人们就开始不断追问：音乐有什么价值？音乐是一种怎样的价值？音乐的价值是如何生成的？音乐的价值与质量有什么关系？我们凭什么对音乐作出价值评价？等等。

然而，这一切问题至今仍令人感到困惑。

音乐到底有什么价值？不同的人依照自己的实践经验和理论思索给出了不同的观点。

古希腊哲学家毕达哥拉斯（Pythagoras，约公元前570～公元前490）认为，音乐体现着宇宙万物的和谐秩序，并具有“引导灵魂”、“净化心灵”的作用；柏拉图（Plato，约公元前427～公元前347）认为，音乐可以“浸润心灵”，美化人的道德情操，使人变成“高尚优美”的人①，有助于国家社稷的长治久安；在亚里斯多德（Aristotle，公元前384～公元前322）看来，音乐具有“教育”、“净化”和“消遣”的作用②；在中世纪神学家眼中，音乐是通达彼岸世界、连通神人的桥梁；在印度哲人的信念中，音乐又能使人感悟生命力之洋溢，并最终超越肉体与死亡，

---

① 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年版，第62～63页。

② 亚里斯多德：《政治学》，颜一、秦典华译，中国人民大学出版社，2003年版，第274页。朱光潜译本译“消遣”为“精神享受”。

实现永垂不朽①。自然，最为人们所津津乐道的，是音乐的美，及其无比强大的感情表现力。在中国，《尚书·尧典》早就提出，音乐可以教育人，“教胄子”以促其成长，并和其它艺术一样可以促进“神人以和”，促进人与人、人与社会的和谐；《礼记·乐记》则提出“致乐以治心”，肯定“乐”可以“善民心”，可以“教民平好恶，而反人道之正也”，还可以“移风易俗”，总之，音乐具有“治心”而正人道、正风俗的作用；孔子提出“乐教”说，认为人格的“广博易良”乃“乐教”的结果（《礼记·经解》）；荀子提出“夫声乐之入人也深，其化人也速”，并指出，“钟鼓”可以“道志”，“琴瑟”可以“乐心”（《荀子·乐论》），他相信音乐可以深入人的心灵，从而产生教化人的作用；《毛诗序》在论述了音乐与社会、政治、民心的关系之后指出，音乐可以“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。后来历代都有思想家、教育家论述音乐的作用，如明代思想家李贽说音乐有“吟心”作用，所谓“琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也”（《琴赋》）……

上述古人虽然没有直接使用“价值”一词，但他们谈论音乐的作用、功能，实际上就是在谈论音乐的价值，其中无不体现出他们各自的音乐价值观念。而后世的理论家们则直接把音乐的作用、功能称为“音乐价值”，并作出了更为全面的归纳和总结。他们细致地罗列出大串音乐价值的类型，如听觉审美价值、感情价值、表现性价值、技术价值、革新价值、个人风格价值、民族风格价值、历史价值、娱乐价值、认识性价值、道德价值、宗教价值、政治价值、实用价值、经济价值、教

① Prajnanananda, S. *Music: its Form, Function and Value* [M]. Munshiram Manoharlal Publishers. 1979, p. 145.

化价值①；有人则作如下概括：音乐可以加强社会整合，促进文化传承，实现主体间的交流，治疗社会大众的焦虑，甚至可以反映社会变迁，连接过去、现在与将来②。凡此种种。

但是，音乐的价值问题远不只是回答“音乐有什么价值”的问题，它还涉及到更多复杂的、更具理论深度的问题。比如，同一部音乐作品，为什么在不同个体、时间、场所会产生不同的价值？为什么有人认为某作品有价值，也有人认为它无价值？价值到底是音乐本身的属性，还是主体的某种经验？如果一部作品的价值总是因人、因时、因地而异的，那么，作品本身是否还有客观价值可言？如果有，应如何表述它？如果没有，人们何以认同贝多芬（Ludwig van Beethoven，1770～1827）的《命运交响曲》

---

① 关于以上诸种价值类型的理论阐述，可参见：(1) Reimer, Bennett. *A Philosophy of Music Education* [M]. Prentice - Hall. 1989. (2) Goldman, Alan. “The Value of Music” [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1992, 50: 1. (3) Rahn, John. “What is Valuable in Art, and Can Music still achieve it?” [A]. In Rahn, John (editor). *Perspectives on music Aesthetics* [C]. W. W. Norton & Company. Inc. 1994. (4) Ridley, Aaron. *Music, value, and the Passions*. Cornall University. 1995. (5) Graham, Gordon. “The Value of Music” [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1995, 53: 2 Spring. (6) Young, James O. “The Cognitive Value of Music” [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1999, 57: 1 Winter; (7) 卓菲娅·丽萨：《音乐中的价值标准》，收入作者文集《音乐美学问题》，廖尚果，廖乃雄，史大正译，音乐出版社，1962 年版，第 121 页；《论音乐的价值》，收入作者文集《音乐美学新稿》，于润洋译，人民音乐出版社，1992 年版，第 93～104 页；(8) 王次炤：《价值论的音乐美学探讨》，《音乐研究》，1986 年第 3 期；(9) 张前主编：《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002 年版，第 56～58 页；(10) 罗小平：《音乐价值三议》，收入作者文集《音乐美的寻觅——罗小平音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005 年版，第 131～149 页。

② 关于以上诸价值的论述，多出自民族音乐学、音乐社会学者的论著，参见：(1) Merriam, A. P. *The anthropology of music* [M]. Northwestern University Press. 1964; (2) Kaplan, M. *The arts: A social perspective* [M]. Rutherfore. NJ: Fairleigh Dickinson University Press. 1985. 转引自 Radocy, E. Roudolf and Boyle, J. David. *Psychological foundations of musical behavior* [M]. Charles C. Thomas. Publisher, LTD. 1997, pp. 10～15; (3) Blacking, John . “The Value of Music in Human Experience” [J]. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 1. 1969.

是一部跨越时空的杰作？等等。

以上追问隐含着同一个问题，即音乐的价值到底是主观的还是客观的，是相对的还是绝对的？如果说，音乐价值的实现有赖于人们的价值判断或评价活动，那么，接踵而至的问题便是，音乐价值判断、价值评价是主观的还是客观的，是否有客观的评价标准可言？这是音乐价值论，乃至一般价值论中最让人困惑不解的一维。价值的主观性、相对性，意味着音乐的价值可能因人而异，因时而变，即没有客观的评价标准可言；价值的客观性、绝对性，则意味着它跨越时空，亘古不变，即客观评价标准又是可能的。这些矛盾甚至对立的价值观念，形成了强大的理论张力，而它对于音乐理论研究和音乐评价实践无处不在的影响必然激发着人们去思索和探究……

1931 年，法籍希腊裔音乐评论家卡沃科雷西（M. D. Calvocoressi，1877～1944）① 出版了专著《音乐评论的原则与方法》，本书深受英国音乐批评家恩斯特·纽曼（Ernest Newman，1868～1959）的影响，大量引用了纽曼的重要著作《音乐评论家的假日》（*A Music Critic's Holiday*，1925）中的观点。在论及音乐评价的主观性与客观性时，卡氏说："问题不在于是否一位评论家是'正确'的，而在于他自己和他的读者可以以任何方式决定他的评价是不是正确的……当一部新作品出现，对它的评论既有热情的赞扬，又有轻蔑的侮辱……很可能，其中的某些意见迟早会被最大多数人认可，由此成为'正确的'。"② 这说明，所谓评价的"正确性"、客观性，即被多数人认可。当然，评价的主观性仍不可避免：

---

① M. D. 卡沃科雷西生于希腊，受教育于法国，通晓多国语言，既有音乐评论研究专著，也有对作曲家，如李斯特、拉威尔、格林卡、穆索尔斯基、舒曼的专门研究。

② Calvocoressi，M. D. *The Principles and Methods of Musical Criticism* [M]. Oxford University Press. 1931，p. 156.

“当他（指评价者）完全确信自己看透了音乐作品，没有什么逃出其眼光时，当他确信那些敏感和受过教育的音乐爱好者终将不会反对其意见时……他仍必须做好发现自己的评价依然孤立的准备。”①

1967 年，美国著名音乐学家伦纳德·迈尔（Leonard B. Meyer，1918～ ）在《音乐，艺术与观念》中，通过对什么是杰出、伟大的音乐作品的独到分析，坚定不移地捍卫了音乐价值的客观性。迈氏并不从“被多数人认可”的角度讨论价值的客观性，而强调音乐作品的价值必须在其本身的句法（syntax）中寻找。他相信，不同音乐作品的价值有高低之分，并可通过比较而呈现出来。那些既在句法上完美，又在内容（content）上深刻的作品，便是最好的作品。同时，迈氏还指出，原始音乐因其句法过于简单，而在价值上不及西方艺术音乐②。

1969 年，英国著名音乐学家约翰·布莱金（John Blacking，1928～1990）③ 在其长文《人类经验中的音乐价值》中，从民族音乐学角度提出了自己的音乐评价思路。布氏认为，音乐的价值必须在其所存在的语境（context）中考察，“音乐应该作为社会或个体的产品来研究”④，音乐的根本价值在于，它呈现了不同社会的人的经验，即所谓“音乐作品的价值与其呈现人类经验的价值不可分离”⑤。布氏以南非文达（Venda）人的例子说明自己的

---

① Calvocoressi, M. D. *The Principles and Methods of Musical Criticism* [M]. Oxford University Press. 1931, p. 168.

② Meyer, Leonard B. *Music, The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967, pp. 32～33.

③ 约翰·布莱金（John Blacking）是英国最重要的民族音乐学家之一，他对南非文达人音乐的实地研究受到广泛赞誉，其最有影响的著作为《人的音乐性》（John Blacking. *How musical is Man* [M]. University of Washington Press. 1973），此书已有中文版，参见布莱金：《人的音乐性》，马英珺译，人民音乐出版社，2007 年版。

④ Blacking, John. “The Value of Music in Human Experience” [J]. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 1. 1969, p. 34.

⑤ 同上，第 59 页。

观点："音乐不能引起人们的行为，除非人们已在一定的社会和文化的决定下行为着。文达族的领土舞蹈强劲的节奏，只有在其信徒那里才能引起精神恍惚状态，同时，如果舞蹈表演者不是同一家族的信徒，也不会如此被音乐激动。"① 这说明，文达音乐的价值，必须在文达社会、文化，甚至一个具体家族中才可能实现。此种观点强调音乐价值的相对性，明显与迈尔的立场相对立。

1970 年，德国著名音乐学家卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus，1928～1989）在专著《分析和价值判断》中以纯熟的辩证思维讨论了审美判断的主观性与客观性问题。在达氏看来，"审美判断既不完全是理性的，也不完全是非理性的，既不完全是主观的，也不完全是客观的"，其有效性取决于"主体间性"（intersubjectivity），所谓："'客观性'的社会认同和'主体间性'是有效的——各种主体的一致性，伴随着共通感（common sense）、正常的知觉，和'普遍、流行的理由'，足以保证去对一个给定的个例进行敏锐的判断"，同时，"'客观性'作为'主体间性'，是……一种权力（authority），他的重要性与合法性服从于历史的变迁"②。这意味着，审美判断的客观性由众多主体的一致性，亦即主体间性来确保③，这

---

① Blacking, John. "The Value of Music in Human Experience" [J]. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 1. 1969, pp. 39～40.

② Dahlhaus, Carl. *Analysis and Value Judgment* [M]. New York Pendragon Press. 1982, pp. 3～5. 转引自 Wang Yuh－wen（王育雯）. *Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone* [M]. Columbia University. 1998, pp. 32～33.

③ "主体间性"，是以德国哲学家胡塞尔为肇始的现象学哲学中的重要概念，其含义为："如果某物的存在既非独立于人类心灵（纯客观的），也非取决于单个心灵或主体（纯主观的），而是有赖于不同心灵的共同特征，那么，它就是主体间的……主体间的东西主要与纯粹主体性的东西形成对照，它意味着某种源自不同心灵之共同特征而非对象自身本质的客观性。心灵的共同性与共享性隐含着不同心灵或主体之间的互动作用和传播沟通，这便是它们的主体间性"（参见尼古拉斯·布宁、涂纪元主编：《西方哲学英汉对照辞典》，人民出版社，2001 年版，第 518 页）。"主体间性"，在不同的译著和上下文中常有不同翻译方法，如"交互主体性"、"主体际性"、"主观际性"、"主体通性"等。

种主体间性又是在历史过程中变化着的。可见，达氏的观点与纽曼、卡沃科雷西的观点是接近的。

1989年，美国音乐教育家伯纳德·雷默（Bennett Reimer，1932～ ）在《音乐教育的哲学》中表达了充满人文关怀的客观论立场，他坚信音乐作品的质量（quality）判断存在着客观标准。雷氏认为："整个音乐教育事业建立在一系列假设之上，如音乐的趣味可以提高，音乐的体验可以深化，音乐享受可以更文雅，音乐的意义可以对所有人更有价值。这些假设如此健康，并超越了评论，它们着实隐含着应当追寻'更好的'的音乐带来的'更好的'音乐体验之内涵。"① 雷氏又说："一种流行的观念，即音乐或艺术的质量能不能被确定，艺术品是否优秀，仅仅是个趣味的问题，同时，在一个民主社会中，每个人的趣味皆与他人的趣味是平等的……但事实上，优秀艺术品的标准早已为人们所熟知，并由那些训练有素的人们在区分作品质量的时候大量采用。当然，其中包含着主观的判断，这是不可避免的。因为，艺术领域与其他领域——如信息、教育领域一样，专家的主观判断是重要的。"②

1996年，美国钢琴家、音乐评论家罗伯特·D·斯契克（Robert D. Schick，1929～ ）③ 在《经典音乐评论》一书中认为，如果把"客观性"理解为"排除个人感情和偏见"，那么，它是不可能实现的，"即便偏见不受人们欢迎，但排除偏见只是一种理想的、却无法实现的目标。人们不可能排除它们，因为，

---

① Reimer，Bennett. *A Philosophy of Music Education* [M]. Prentice－Hall. 1989，p. 134.

② 同上。

③ 罗伯特·D·斯契克（Robert D. Schick）是美国音乐学者，主要研究领域为音乐评论、美学、非西方音乐等。他同时也是一位钢琴教师、演奏家。曾在哥伦比亚大学学习作曲，并在伊斯曼音乐学院获得钢琴表演和教学博士学位，后供职于西切斯特大学（West Chester University）。

它们潜藏在下意识中，且难以被感觉到”①，即使把评价的“客观性”理解为“对对象的清晰描述”，人们也可能有不一样的意见，富于才能和训练有素的听众可以就复杂的音乐给出描述，但是，“不同意见仍然可能出现……有时候，因为听众注意了作品不同的部分。某人可能关注旋律，另一个人可能关注和声，还有人关注两个乐段之间表层的风格冲突等等。”② 可见，完全一致的评论是不可能的。于斯契克而言，以上现象并非坏事，因为“每一个不同意见的联合，将比单一、唯一的意见更丰富、更真实，同时，只要人们一道聆听音乐，进行交流，相对一致的意见仍是可能达成的。”③

1997年，英国美学家罗杰·史库顿（Roger Scruton，1944～）④在其专著《音乐美学》中指出，音乐审美价值及其判断既是主观的，又是客观的，之所以是主观的，是“因为它存在于个人经验的努力表达之中”；之所以是客观的，是“因为它提供了一些理由以证明一些经验是正当的，这些理由公正地存在于所有进行审美理解的人之中。”⑤ 以上言论，似乎显露出史库顿对达尔豪斯关于“主体间性”讨论的认可，但实际上，史氏在其后的论述中走向了另一种理论立场。他说：“对于我而言，审美感知理论是没有前景的，通过参照人类‘共通感’建立审美判断的客观性是没有希望的。”⑥ 原因在于，“审美经验建立在复杂的理解行为基础

---

① Schick，Robert D. *Classical Music Criticism* [M]. Garland Publishing. Inc. 1996，p. 79.

② 同上。

③ 同上，第79～80页。

④ 罗杰·史库顿（Roger Scruton）是英国当代著名哲学家，其研究涉猎领域异常广泛，包括哲学、美学、伦理学、政治文化评论等，曾任博克别克大学（Birkbeck college）、波士顿大学教授。

⑤ Scruton，Roger. *The Aesthetics of Music* [M]. Oxford. 1997，p. 376.

⑥ 同上，第378页。

之上……审美理解有着多种形式；它可以通过理性的讨论而被教育、评判和改变。因此，任何评价者的‘判断的一致性’只能存在于表面：它可能遮蔽了完全不一致的经验，可能建基于完全对立的对于作品审美属性的说明，这些‘一致’不能成为客观性的基础。”① 可见，史库顿意欲通过彰显审美经验的个体差异性来消解其一致性，由此否定以“主体间性”证明音乐价值客观性的思路。在史氏看来，音乐价值的客观性，一方面存在于音乐的形式结构当中，如某些粗糙的音乐段落，体现出创作者无法成功实现自己的意图；另一方面，音乐价值的客观性又与音乐折射出的道德内涵有关。好的音乐，应当体现出好的趣味，好的趣味，则与美德有关。由此，史氏说：“下面的观点将不容置疑地是真实的：音乐的趣味，以及对客观的音乐价值的寻找，是对正确的生活方式的寻找的一部分。”②

2002 年，英国作曲家、学者朱里安·约翰逊（Julian Johnson，1963～ ）③ 出版了《谁需要古典音乐？文化选择和音乐的价值》一书。书中隐含着坚定的价值客观论立场，其意向非常明显，就是反对西方当下盛行的文化相对主义，捍卫古典音乐的价值。约翰逊指出：“音乐作品是好的，仅仅依据其质量（quality）是好的，而非依据个人意见”，“音乐评判所关心的是它的质量，此质量与其价值联系在一起。我们越是评价音乐，我们就越可能去捍卫音乐的质量……我们越是充满热情地感受我们所评价的音乐，我们就越是感觉到自己是正确的，感觉到我们的判断是较为

---

① Scruton，Roger. *The Aesthetics of Music* [M]. Oxford. 1997，p. 377.

② 同上，第 391 页。

③ 朱里安·约翰逊（Julian Johnson）是英国牛津大学音乐学院教师，既是一位作曲家，也是一位音乐学者，主要研究兴趣集中在 19、20 世纪音乐及其思想方面。

客观真实的……。”① 就是说，音乐价值判断并非“趣味无争辨”。

我国学者对音乐的价值、评价的主观性、客观性同样有所论述。1985 年，傅沉坦在《音乐价值观念谈》一文中对“音乐的艺术价值用什么来衡量”的问题作了简论，认为，流传时间长度和听众多寡皆非音乐艺术价值的标尺，因为低劣的音乐也可能“与时光同往”，许多极尽时髦的流行音乐也拥有大量听众。而音乐艺术价值的真正标尺在于某种“精神性标尺”，“一首音乐作品虽然只有一个欣赏者，但它对这个欣赏者产生了积极的精神影响，它就具有相当高度的艺术价值。”所谓积极的精神影响，即“音乐的艺术美给予人的感染而产生的思想感情的种种活动和变化……”②。

1986 年，居其宏在《论音乐价值的构成与判断——兼与敷沉坦同志讨论》一文中提出不同观点。作者借鉴接受美学理论，认为音乐价值判断包括“水平判断”和“垂直判断”两类。前者即某时期、地域人们对某作品“总体美”的接受态度、状况，作品在某时期的某范围内多大程度上占有听众，构成其“横向价值”或“空间价值”。所谓垂直判断，即不同时代的人们对音乐的价值判断，它拥有任何个体、群体所无法具有的历史目光。任何水平判断都要在此经受长期的再判断，一切不公正现象终将被廓清。所以，“垂直判断是音乐价值之最公正最权威的审议官”。由此，“听众的多寡和存在时间的久暂，这两者正是音乐价值判断的客观依据。”③

1986 年，王次炤发表了《价值论的音乐美学探讨》一文，

---

① Johnson, Julian. *Who needs classical music? Cultural Choice and Musical Value* [M]. Oxford University Press. 2002, p. 10.

② 傅沉坦：《音乐价值观念谈》，《人民音乐》，1985 年第 2 期。

③ 居其宏：《论音乐价值的构成与判断——兼与敷沉坦同志讨论》，《中国音乐学》，1986 年第 1 期。

这是我国当代音乐美学界最早借鉴价值哲学理论探讨音乐价值问题的文献。文中认为：对音乐价值问题的考察，将有助于音乐艺术本质问题的深入研究。在论及价值评价的客观性时，王先生指出："承不承认价值评价的客观标准，是马克思主义与西方现代哲学流派对于价值评价认识的根本分歧。"① 依据马克思主义价值观，该文进而指出，音乐价值评价的标准"包括两个内容：一为社会发展对音乐艺术提出的要求，二为先进的人民群众对音乐艺术的需要。"②。虽然，该标准因为其历史性而具有相对性，但他提出的"音乐的价值评价不是纯粹的主观意识，而是建立在主观意识与客观标准统一、相对性与绝对性统一之基础上的判断行为"③ 无疑是一种辩证的思路，与德国学者达尔豪斯更为接近。

1990 年，宋瑾在《美的不可比性与审美等价原理》中讨论了音乐价值比较的问题。文中一方面认为："不同种类、不同样式的美之间不可比，'不可比'指不可就'哪一个最美（或更美）'这样的问题作出社会性、群体性判断"，这是美的不可比原理；另一方面，又指出："美的高级与低级可以从形态复杂程度来区分"，"评判一个对象的美时，可以考察它的成熟程度和复杂等级……一部交响曲的复杂等级被认为高于一部合唱曲，而一部合唱曲又高于一首歌曲……"④。这是音乐价值客观性讨论的另一种理论路向。

1991 年，张前在《音乐审美四题》一文中讨论了音乐审美评价的客观标准。文中明确指出："音乐审美评价中是存在有这种客观标准的。我不赞成认为音乐审美评价无是非、无标准的观

① 王次炤：《价值论的音乐美学探讨》，《音乐研究》，1986 年第 2 期。
② 同上。
③ 同上。
④ 宋瑾：《美的不可比性与审美等价原理》，《艺术论丛》，1990 年第 3 期。

点，也不赞成各爱所爱，各美其美，把‘趣味无争辨’混同于审美评价的观点。”① 在张先生看来，审美评价的客观标准在于，它“能否真实地反映和正确地评价客观存在着的音乐美，即音乐审美判断所认定的是否是客观存在着的真实的音乐的美。”② 同时，评价标准既具有民族性、时代性、阶级性特征，又具有人类共同性。

1997 年，邢维凯在《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”》一文中部分涉及审美判断的主观性问题。他相信，审美判断的主观性不可避免，“置身于不同文化背景的判断者在主观感受上的差异也无法避免，而这种针对着某一特定文化产品（尤其是艺术作品）的价值判断，恰恰需要以主观感受作为其内在条件……一首中国的古琴曲与一首肖邦的钢琴曲相比究竟哪个更有艺术价值，对此不但中国人与欧洲人会有不同的见解，即使是同一文化背景中的两个不同的欣赏者，恐怕也很难形成完全一致的观点。”③

1999 年，周海宏在其博士论文《音乐与其表现的世界》中强调了音乐的“总体价值”：“音乐审美实践活动中体验的丰富性、复杂性、激活心理反应的广泛程度都影响对音乐艺术总体价值的判断。比如肖邦的一首圆舞曲可以使人产生良好的审美体验，但比起贝多芬的《d 小调第九交响曲》（Op. 125）其总体价值要低。关键原因不在于审美体验的质，而在于作品中获得综合体验与感受的量。”④ 2005 年，周先生又在《有关“高雅音乐”与“通俗

① 张前：《音乐审美四题》，《音乐研究》，1991 年第 1 期。

② 同上。

③ 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”》，《中国音乐学》，1997 年第 4 期。

④ 周海宏：《音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究》，中央音乐学院出版社，2004 年版，第 219 页。

音乐”审美价值问题的分析》一文中对高雅音乐与通俗音乐作了比较，认为前者的“总体价值”或“质量”高于后者。因为前者的形态在有序的前提下更丰富、更复杂，内容也更深刻。而不同的受众因审美知觉能力的差异，在面对具有不同复杂程度的音乐作品时，仍可能在审美价值判断时出现“青菜萝卜各有所爱”的情况，亦即，“审美价值判断是个人主观性的，它是由主体依据个人感受需要的适宜性决定的，而非是外界客观的。”①

2000～2005年，何宽钊先后写作了五篇讨论音乐审美评价的文章②，其中，《论音乐审美评价的合理性》一文较多地涉及了音乐审美价值及评价的客观性问题。此文从价值评价的“合理性”思考入手，引出音乐审美价值是否具有客观性的问题，认为：“音乐的审美价值是有客观性可言的，但并不认为存在全人类公认的，完全一致的价值标准；也不认为存在超历史的绝对的价值标准。”那么，音乐审美价值的客观性体现在哪里呢？首先，“音乐审美价值是具有客观性的，但这种客观性体现为一种历史文化的客观性”，“不同的历史时期存在不同的音乐审美价值观念，但这种不同从本质上是受历史、文化的发展所制约的。”由此，“从历史的角度来看，音乐审美价值实际上是一个变量，事实上并不存在着永恒不变的价值，即使在自然科学领域，我们也不能认为存在着超历史的价值”。其次，音乐审美价值的客观性也由“类价值观”体现出来。所谓“类价值观”，“指在相同的文化背景里，为绝大多数人所共同认可的价值标准。他是由大众性

① 周海宏：《有关“高雅音乐”与“通俗音乐”审美价值问题的分析》，《人民音乐》，2005年第11期。

② 参见何宽钊：《论音乐审美评价》，中央音乐学院，1997级硕士毕业论文；《论音乐审美评价的合理性》，《中央音乐学院学报》，2003年第2期；《音乐审美评价的一般性过程考察》，《中央音乐学院学报》，2004年第2期；《音乐审美活动中的规范性评价和非规范性评价》，《音乐研究》，2005年第2期；《音乐审美评价活动中的事实判断与价值判断》，《中央音乐学院学报》，2007年第1期。

和权威性组成的，其中权威性起主导作用。”① 可以说，以上观点同是以“主体间性”来确保音乐价值的客观性。

2002 年，冯效刚在《音乐批评导论》中讨论了音乐批评标准的客观性，指出：“进行音乐创作和音乐欣赏都带有浓厚的个人色彩，而创作个性与欣赏趣味也是千差万别的。这应是正常现象。但是，承认这种千差万别的复杂现象，并不等于否定音乐批评的客观性。因为，作曲家及其作品是批评的客观对象，它们的社会价值和艺术价值并不是以批评者的主观意志为转移的”②，而“错误的音乐批评”将可能“把音乐创作导向错误的方面”③。那么，怎样的批评标准才具有客观性、真理性呢？冯先生说道：“所谓客观，就是不沉溺于个人的爱好，而是以一个客观的真理为准则。这个真理的准则，有两个方面：一是思想标准，一是艺术标准。”④ 具体而言，思想标准指作曲家与音乐作品的思想倾向是否符合社会历史的发展要求；艺术标准则指音乐作品所表现的艺术形象是否具有典型性，其形式技巧是否具有独创性、民族性等特征。

2003 年，明言在专著《音乐批评学》中认为：音乐批评标准应包括“外在性标准”和“内在性标准”，前者要求作品“具备深刻的思想内容”、“把握时代文化的脉搏”、具有“可观的社会效益”，后者要求“音乐意境的精深”，“音乐风格”的“独特”，“音乐语言”的“完美”、“成熟”、“创新”⑤。自然，符合这些标准的作品就是客观上好的作品。

---

① 何宽钊：《论音乐审美评价的合理性》，《中央音乐学院学报》，2003 年第 2 期。

② 冯效刚：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社，2002 年版，第 97 页。

③ 同上，第 93 页。

④ 同上，第 102 页。

⑤ 明言：《音乐批评学》，中央音乐学院出版社，2003 年版，第 156～161 页。

以上各种理论，反映出两类研究音乐价值的思维方式：第一类思维方式偏重强调主体对音乐价值的决定作用。比如，强调审美判断不可避免其主观性的观点；强调音乐审美价值不可比的理论；强调审美价值及评价的客观性，通过一定历史、文化范围的“主体间性”而得以确保的理论；强调审美价值及评价的客观性受制于历史、文化、社会语境，及主体的阶级性、民族性的观点等，皆是对主体决定作用的强调。这种思路较多地考察了主体的差异性与共同性，因此较易于解释音乐价值的差异性与普遍性现象。不过，在讨论“什么样的音乐是更好的音乐”或“音乐评价的客观标准”时，强调主体决定作用的思路有可能把价值评判的权力直接交给某些特殊的主体，即专家。但是，在音乐史上，由于种种原因，也并非每个时代的所有音乐专家都能较为客观地评价某些音乐。巴赫（Johann Sebastian Bach，1685～1750）的众多杰作便在其身后长时间被视为“保守”①、“过时”，甚至有评论家称其具有“过于追求技巧”的“矫揉造作”之风②；斯特拉文斯基（Igor Fedorovitch Stravinsky，1882～1971）的《春之祭》曾被圣-桑（Charles C. Saint - Saëns，1835～1921）小觑；柴可夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky，1840～1893）的《第一钢琴协奏曲》曾受到尼古莱·鲁宾斯坦（Nikolai Rubinstein，1835～1881）的无情批评；巴托克（Bela Bartok，1881～1945）的小提琴奏鸣曲也曾被“英国20世纪上半叶最著名的音乐批评家”恩斯特·

① 美籍匈牙利音乐学家保罗·亨利·朗（Paul Henry Lang，1901～1991）指出：巴赫之后，主调音乐风格逐渐占据主流，巴赫的复调音乐被视为保守，“很快就被新生风格的娓娓动听的青春之声打入冷宫”（保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，顾连理、张洪岛、杨燕迪译，贵州人民出版社，2001年版，第313页）。

② 格劳斯、帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1996年版，第475页。

纽曼①斥为“难听而毫无调理”②。这些例子足以提醒我们：不能将音乐价值客观性的决定权完全交给主体。

第二类思维方式偏重强调客体（音乐本身）对音乐价值的决定作用。比如，认为音乐的价值要在句法中寻找的观点；相信音乐的价值与其质量密切相关的理论；承认某些音乐作品因其更具复杂性、丰富性而比另一些音乐作品更有价值等。这种思路更多地关注作品本身，并直言“杰出的作品是怎样的”这一问题，这种思维路向有助于捍卫音乐价值的客观性。但是，持此类观点的学者们，往往站在专家的立场上判定某一作品的价值，这样一来，又可能回到主观论甚至专断论上去。的确，被专家认可的作品往往是质量更高的作品，但这些作品却未必对所有人都有价值或有较大价值。相反，一些被专家认定价值不高的作品，如某些流行音乐，在非专家群体的心目中却是高价值的。在今天这样的文化多元社会，我们当然不能说：只有专家认定的价值才是价值。由此，不同主体对音乐价值的认识差异，仍是不可忽视的。

总之，以上两类思维方式在自己的言说角度上都是有道理的，它们各自适合于解释不同的问题，又各自有不易解释的问题，这恰恰形成互补共生的关系。因此，只有将它们整合起来，

---

① 对纽曼的高度评价，可参见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》，“Newman，Ernest”条目（Sadie，Stanley［editor］. *The New Grove Dictionary of Music and Musians.* Macmillan Publishers Limited. 2001）。

② 英国评论家恩斯特·纽曼如此评论了巴托克（Béla Bartók，1881～1945）的作品：“总而言之，巴托克的整个小提琴奏鸣曲对于我而言难听而毫无调理。就如同两个人随性吵架一般。”（Slonimsky，Nicolas. *Lexicon of musical invective：critical assaults on composers since Beethoven's time.* W. W. Norton. 2000，p. 39.）同是纽曼，在评价瓦雷兹（Edgard Varèse，1883～1965）的音乐时说：“瓦雷兹先生并没有告诉我们他在创作《超棱镜》时在想什么……我认为，他当时头脑中出现了动物园的火警警报，还有鸟兽制造的噪音——狮子的咆哮，鬣狗的嚎叫，猴子的唧唧声……这部作品与音乐毫无关系。”（同上，第214页）

才可能看清音乐价值世界的完整图景。有的学者已然尝试综合两类思维方式，同时关注主体和音乐作品本身的双重决定作用，但在论述过程中，学者们对“价值”概念的使用方式仍有不同。当我们说“x有价值”的时候，“价值”一词到底指客体带给主体的“效应”，还是指作为客体范畴的“属性”？抑或两种解释都行得通？这是一个十分重要的问题。如果把价值默认为一种“效应”，我们自然会更多地从主体范畴去寻找它，因为“效应”的实现，虽然不能不以客体属性为基础，却最终实现于主体。如果价值是一种“属性”，即便是能满足主体需要的属性，也必定存在于作品内部。若从主体范畴寻找价值，那么，价值要么成为个体独特的主观经验，要么成为一定范围主体间的共同经验。这种思路易于走向部分或完全的主观主义、相对主义，甚至走向虚无主义、怀疑主义。若此思路推至极端，便与那些唯“差异”是举的极端后现代主义观念完全合拍。如果从客体范畴寻找价值，则可能使我们走向客观主义、客体主义，甚至走向极端的价值绝对主义。可见，如何定义价值概念，作为任何一种价值理论的逻辑起点，将可能决定其最终的走向。

基于以上思考，我认为，必须在严格界定价值概念的基础上，在一个更具理论包容性、解释力的逻辑体系内，对上述各家观点作出较全面的整合及进一步的发挥。为此，本书共分四章，依次回答四个有关音乐价值的根本问题：其一，价值是什么？其二，价值存在于哪里？其三，音乐的价值何以可能？其四，什么是音乐价值的客观性？前两个问题与一般价值论关系更为密切，必须借助于思辨分析，后两个问题完全属于音乐价值论范畴，涉及大量主体音乐经验分析。四个问题不可分割地联结在一起，步步推进，构成本文的逻辑脉络：

第一章回答“价值是什么”、“价值存在于哪里”这两个哲学层面的问题。通过对价值概念的较为系统的回顾，探求有关音乐

价值问题的最基本的概念使用方式。第一节确立价值概念的论域；第二节讨论三种主要的一般价值理论；分别是“属性论”、“关系论”、“综合论”；第三节提出对价值概念的基本理解，即在充分尊重日常语义的前提下，将价值理解为“积极作用”。

第二、三章回答“音乐的价值何以可能”。在此，价值概念被严格限定在“积极作用”的意义上。思路为：(1) 指出音乐的价值之所以可能，有赖于主体的音乐认知、评价行为。特别强调两点：其一，主体的音乐评价对象实际上是其自身的音乐认知经验。其二，个体音乐认知经验和音乐评价虽充满差异，归根结底却只能是“有限的差异”。(2) 依次讨论感觉、知觉、感情体验、想象、联想以及分析层次的音乐认知、评价行为。(3) 讨论音乐主体的“认知—评价”心理结构及其意向性本质，并从哲学层次上对“音乐的价值何以可能”作出小结。

第四章回答“什么是音乐价值的客观性”。第一节厘清人们对“客观性”概念的四种解释，指出关于“音乐作品的质量”的讨论是其核心内容；第二节对“质量”的本质和音乐质量评价的理论预设、立场、标准等问题进行讨论。第三节以具体音乐作品为例，对其作质量比较，并阐述六种可能的比较结果。通过阐述什么是高质量的音乐作品来回答音乐价值的客观性问题。

余论部分在总结全文核心观点的基础上，对音乐评价，包括一般价值评价的思维原则作出进一步思考，提倡有限的相对主义观点，以此在价值主观主义与客观主义、相对主义与绝对主义之间做出合适的理论选择。

第一章　价值概念的哲学反思

如果有智力相当的不同意见的双方各执一端，真理常在其中间。

——康德

语言乃是存在本身的澄明着—遮蔽着的到达。

——海德格尔

讨论音乐的价值，首先须明确价值是什么。

在这里，笔者把“价值”视为一个名词①，为该词所指代的对象作出界定。在价值论中，对价值是什么的思考，具有本体论意义。古往今来，人们对价值概念的讨论可谓众说纷纭，莫衷一是。面对庞杂繁多的价值理论文献，我们到底应从何处入手呢？

本书的选择是：从一般价值论中较具争议性的两个问题开始，即价值的主体是谁？价值对于谁而言？虽然，这两个一般价值论问题与音乐价值论关系稍远，但通过对二者的简要讨论，不仅有助于表明本书探讨价值问题的论域，也有助于对音乐价值论

① 在不同的语言中，价值一词虽都有对应词，但彼此的词性并非完全一致。中文的“价值”一词为名词，与之对应的英文单词是“value”，该词既可以为名词，作“价值”解，又可以为动词，作“评价”解。在德文中，“价值”的对应词是“wert”，其首位字母若小写，则作形容词使用，意为“值得的”，若书写为“wert”，则作名词使用，意为“价值”。在法文中，对应词是“valeur”，它与中文“价值”一样，仅作名词使用。

之哲学基础的深入认识，还有助于表明笔者对一般价值论现有研究的某些看法。

第一节　价值概念取域

一、价值主体界定与价值研究论域

价值的主体是谁？价值对于谁而言？有人认为它们是同一个问题——价值不正是对于价值主体而言的吗？其实，这两个似乎同一的问题，在人们对“主体”一词的界定和对价值问题的论域并不十分一致的情况下，常成为两个不同的问题。

在一般意义上，所谓“主体”，或指价值的承受者、获得者，或指价值的创造者，当我们说 x 对于 y 而言有价值时，其中的 x 即价值的客体，y 则是价值的主体。绝大多数学者相信，价值必须是对于人——或整个人类、或某一群体、或个人——而言的。无论是把价值理解为事物对人的“需要”的满足，还是理解为事物对人而言的“意义”，抑或是把价值理解为事物对人的“功能”、“效应”等，都是以人为价值主体的观点。有人说，哲学与经济学的价值概念虽有不同，“但是，二者在思考的方向上毕竟是一致的：它们都是就外界物对人的存在的意义而言的”①；所以，“所谓主体，在这里就是指判断好坏、说好说坏、体验好坏的人”，“我们说的主体一定是人，而不是物、不是神、不是野兽之类。”② 在此，价值主体是人，价值是对于人而言的。

也有学者虽相信价值的主体是人，但并不承认价值现象仅存在于事物与人的关系之中，而认为宇宙万物之间皆存在价值现象。如舒虹虽认为“‘主体’概念不宜作无限制的拓广，主体还

① 李连科：《价值哲学引论》，商务印书馆，2003 年版，第 69 页。

② 李德顺：《新价值论》，云南人民出版社，2004 年版，第 28 页。

只应当理解为思维着认识着的人”①，但是，他却相信“价值关系不仅仅是主—客体之间的特定关系，而且在客体与客体之间也存在，反映了某一客体与其他客体之间的特定关系”。换言之，价值一词不仅适用于人类，而且适用于整个有机界和无机界②。邬焜认为，“价值现象不仅仅存在于以人的世界为参照的主客体关系中，它乃是一切事物内部或外部相互作用中普遍存在的一种现象，”③“把价值现象限定在以人的世界为参照的主客体关系领域的理论……，其深层的理论根源是源出于某种关于人的至上性的观念……，然而，种种关于人的至上性的观念则是十分偏狭的，”④ 可见，“主体”仍是人，但价值已不仅仅是对于人而言了。

---

① 舒虹：《价值原则的科学基础》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版，第 184 页。

② 由于舒虹认为价值现象存在于宇宙万物之中，由此，他必须对宇宙、自然中所存在着的、与人无关的价值作出证明，为此，他从自然科学、宇宙学中找寻自己的理论基础。他相信，宇宙的发展具有某种不可逆的方向性。也就是说，宇宙在其起源之时，本是某种能量高度集中的“原始火球”，历经大爆炸后，宇宙中高能量逐渐向低能量扩散，朝着均衡状态发展。在热力学中，人们用“熵”一词来表示能量在空间中的分布状态，能量分布越是均匀，熵就越大。如果说，宇宙的大趋势是朝着均衡状态发展，那么，人们便可将这一发展过程描述为熵增加的过程。但是，当宇宙的能量还未达到最终的均衡状态时，它仍可能出现局部的、暂时的非均衡状态。非均衡则朝着有序、有组织、有选择的状态发展。学者们将这个过程视为熵减少，或说是负熵增加的过程。生命现象便是这一过程的结果。在舒氏看来，“熵减少，负熵即价值”。（舒虹：《价值原则的科学基础》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版，第 186 页）这意味着，宇宙、自然本身就具有某种与人无关的价值倾向。舒氏随后吸收维纳（N. Winner，1894 ～ 1964）的信息论思想，认为“人类社会历史不过是自然史合规律发展的结果”（同上：第 188 页），而熵的理论同样可能运用于对人类社会的审视中。首先，人类社会与宇宙、自然一样，皆是一个系统。人类与其它生物、自然界之间，既可能互相吸收能量，吸收负熵，并把熵留给对方。其次，人类与自然、人类自身又在不断地行着物质、信息、能量的循环，这些循环作为一种相互作用、影响，本身便具有价值的意义。由于舒氏的文章篇幅并不长大，因此，他仅提出了上述颇有见地的理论，却没有作更大的展开。

③ 邬焜：《信息哲学》，商务印书馆，2005 年版，第 354 页。

④ 同上，第 351 页。

与第二种观点相似，第三种观点同样相信价值现象并不仅仅存在于事物与人的关系之中，但持此观点的学者似乎更为激进，他们意欲进一步拓展“主体”的内涵，即主体并非仅仅指人，还包括自然界的万事万物。刘永富指出：“‘主体’的意思就是性能的占有者、具有者，活动、行为的从事者、进行者”，“主体可以是人，也可以是物，至少可以是动物”①。在此，价值主体不仅仅是人，价值不仅仅是对于人而言的。

可见，“价值主体是谁”与“价值对于谁而言”这两个问题，人们的理解并不完全一致。若将主体理解为人，并将价值现象限定为仅存在于人类世界之中，那么，上述两个问题便是同一个问题；若仍将主体限定为人，却不认为价值现象仅存在于人类世界中，那么，上述两个问题便不是同一的；若并不认为主体必须是人，同时又相信价值现象不仅仅存在于人类世界中，那么，上述两个问题又将成为同一个问题。这里所隐含着的是对“主体”一词的界定问题和对“价值”研究的取域问题。

笔者以为，对于人文学科理论的思考，不应陷入概念语词的争论之中，而应透过语言的遮蔽，洞悉某种理论实际阐述的内容，并对内容本身提出赞同或不赞同的见解。我们可暂时抛开对“主体”一词的界定问题，将上述三种观点简化为两类：其一，认为价值必须是对于人而言的理论，如第一种观点。其二，认为价值并非仅仅对于人而言的理论，如第二、三种观点。这样看来，上述三种观点中的后两种，其实际内容是一致的。从逻辑关系上看，认为价值不仅仅对于人而言的理论，实际上包含着认为价值必须对于人而言的那些理论，二者没有根本的矛盾，这里仅存在一个价值研究的取域问题。

---

① 刘永富：《价值哲学的新视野》，中国社会科学出版社，2002 年版，第 35、41 页。

如果要对价值作出最具普遍意义的定义，笔者倾向于认为价值并非仅对人而言。大多数人或许不相信自然界中存在着完全与生命体——包括植物、动物、人无关的价值，但是，却不得不承认，阳光不仅对人的生存有价值，同时也对花草树木、虫鱼鸟兽的生长有价值，如有的学者所言："牛吃草与人吃饭，都是从对象获得营养，为什么人是主体，牛就不是主体？"① 但是，认为价值必须对于人而言的观点似乎更应当得到我们的关注，因为，这种观点突出了以人为坐标看待世界的观念。人作为一种生物，首先要追求自身的生存与发展，由此决定他所付出的一切努力皆直接或间接地服务于他自身的生存和发展。诚如康德（Immanuel Kant，1724～1804）所说："在人用来形成他的学问的文化中，一切进步都有一个目标，即把这些得到的知识和技能用于人世间；但在他能够把它们用于其间的那些对象中，最重要的对象是人：因为人是他自己的最终目的。"② 正是这种人本主义立场决定了在价值理论研究中，对于与人相关的价值之研究，具有绝对的优先性。许多批判人类至上观念而强调价值主体不仅仅是人的学者，归根到底仍是在关切人类的生存和发展，因为，若非人类过度膨胀的自我中心意识有可能导致其自身的灾祸，人们又何必去批判它呢？为了人类更长久、更幸福的生存，这不正是那些批判人类中心主义的环保主义者们最充分的理由吗？正是在这个意义上，两种貌似对立的观点终将殊途同归。

以上讨论旨在说明，提倡价值不仅仅对于人而言的观点和提倡价值必须对于人而言的观点，彼此的分歧源于各自在价值理论研究中对自身论域的不同选择，二者形成包含和被包含的关系，

---

① 王玉樑：《21 世纪价值哲学——从自发到自觉》，人民出版社，2006 年版，第 364 页。

② 康德：《实用人类学》，邓晓芒译，重庆出版社，1987 年版，第 1 页。

并无真正的矛盾。那么，本文选择何种论域？

二、音乐价值主体

在音乐价值论研究中，学者们十分一致地将音乐的价值视为于人而言的价值。这种论域选择的原因是异常明了的：音乐是人的创造物，只有人才具有能感悟音乐之美的听力和心灵，无论是将音乐价值的主体定位于人，还是将音乐的价值视为于人而言的价值，都是毋庸置疑的。但是，我们仍需考虑两种可能出现的质疑。

第一种质疑，认为某些动物在“聆听”音乐之后，也可能产生肯定性的反应。如禽类动物因此可能多生蛋，哺乳类动物因此可能多产奶。这意味着，音乐也是这些动物的价值对象，这些动物也成了音乐的价值主体。

第二种质疑，认为某些作品在音乐史上有价值，意味着该作品对于音乐史的进程而言是有价值的。例如，巴赫的两卷《平均律钢琴曲集》“是一个惊人的艺术宝库，不仅在音乐技巧上无与伦比，而且充满了丰富而深刻的内涵，因此被后人誉为‘钢琴家的《旧约全书》’。”① 这意味着，《平均律钢琴曲集》在形式和内容方面的高质量是其具有历史价值并被后人推崇的重要原因。又如，海顿（Franz Joseph Haydn，1732～1809）的“集大成的12首‘伦敦’交响曲，不仅将交响曲套曲定型为四个乐章结构，而且将各乐章的不同性质与常用曲式确定下来。”② 海顿的《“伦敦”交响曲》正是因其集前代交响曲创作之大成，且对交响套曲标准结构的最终定型起到较大的影响作用，由此具有了历史价值。再如，勋伯格（Arnold Schoenberg，1874～1951）的十二音

① 于润洋主编：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2001年版，第166页。

② 同上，第196页。

音乐虽未能获得当时听众的欢迎，但“它的影响仍然是巨大的。它打开了如何使用、组合十二个音级的新的途径，带来了音乐表现的新的可能性，由此表明调性音乐不是音乐创作的唯一选择。”① 就是说，十二音音乐凭借其创新性而具有历史价值。如果我们承认上述这些方面都是音乐的价值，那么，音乐的价值似乎并非只是对于人而言，还包括对于音乐发展的历史进程而言的，而价值主体不只是人，还可以是音乐的历史。

对于第一种质疑，笔者认为，动物不具有自我意识，也不具有能够欣赏音乐美的耳朵，它们只是从音乐中获得了纯生物性的快感，并不自觉这是音乐，更不自觉这是音乐的价值，因此讨论音乐对动物的价值本身就没有多少价值。进一步说，即使从广义上理解音乐的价值，接受“音乐对于动物而言有价值”的观点，但音乐价值问题的核心始终是人与音乐的关系，而不是动物与音乐的关系，也不是人与动物的区别。这才是我们讨论价值问题所选择的论域。既然如此，那就可以把音乐对于动物、植物而言的价值暂且置搁起来。

对于第二种质疑，笔者认为，作品的历史价值归根到底仍是对人而言的价值。首先，许多优秀作品，正因为能为当时和后代听众带去比其它作品更高的审美享受、艺术启示，才被确认具有历史价值。如果将作品的历史价值与它们对于人而言的价值割裂，历史价值的内涵必然被抽空。其次，如果我们承认某作品对同代、后代作品的影响也是该作品的一种历史价值，便必须承认，该作品对同代、后代作品的影响必须首先通过它对作曲家的影响才得以实现。某些作曲家必须从该作品中获得启发，并直接或间接地运用于自己的创作中。只有这样，该作品的历史价值才得以实现。可见，所谓作品对于历史而言的价值，归根到底仍是

① 于润洋主编：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2001 年版，第 348 页。

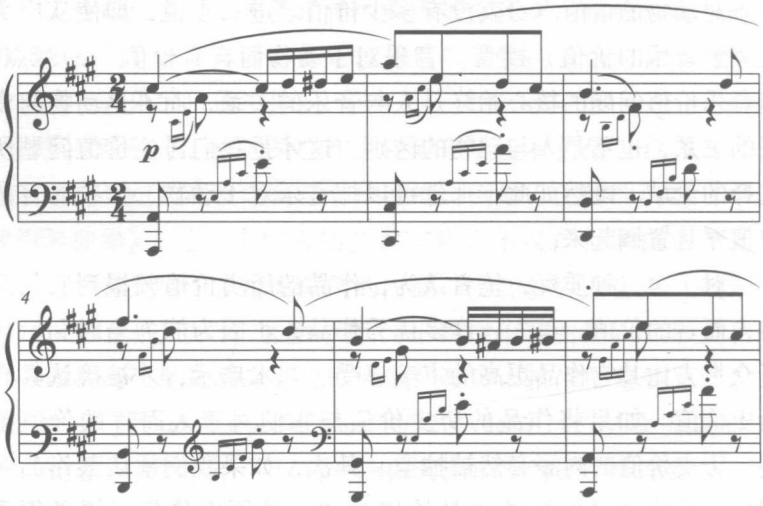
对于人而言的价值①。

总之，本书讨论的是音乐对于人而言的价值和以人为主体的音乐价值问题，下面的一切讨论和结论，均限定于这一论域。

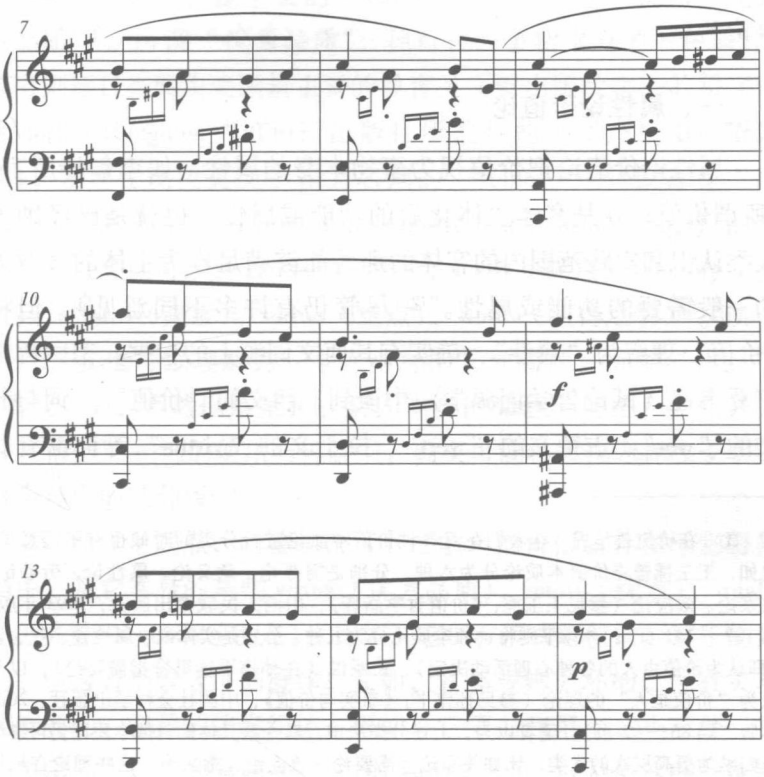
第二节 以人为主体的价值概念

“价值是什么”的问题，与“价值存在于哪里”这一问题紧密相联。为了使即将展开的讨论更贴近于音乐事实，让我们先看一个经验中的例子：

谱例：1－2－1 门德尔松：《春之歌》



① 达尔豪斯在讨论卡梅拉塔会社的历史价值时曾说：“佛罗伦萨卡梅拉塔会社的歌剧就其自身作为艺术作品的价值而言并不属于历史，它们的意义更多在于后果，在于标志着‘歌剧的肇始’。如果不是这些歌剧对蒙特威尔第所产生的影响，佛罗伦萨的实验几乎不可能从当时风行的复古尝试——从人文主义者的颂歌到维琴蒂诺的半音律制和等音律制——中脱颖而出。”（达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006年版，第160页）这实际是在说，作品的历史价值仍必须以对人的价值为前提。



这是门德尔松（Felix Mendelssohn - Bartholdy，1809～1847）《春之歌》中一个著名的片段，当我们哼着这个音乐片段时，不由自主地会被它的优美所深深打动而产生一种难以言传的、如饮葡萄美酒般的内心惬意。此刻，我们会说：这样的音乐，太有价值了！问题是，《春之歌》的“价值”到底是指我们体验到的、存在于内心中的那种惬意感受，还是指存在于这段音乐中的、带给我们惬意感受的某种属性或特征——比如，其独特的旋律、和声、节奏？这是哲学价值论中最根本、最富于争议的问题之一，它是在回答“价值是什么”时所无法回避的核心问题。对此，人

们主要持三种观点，其一为属性论，其二为关系论，其三为综合论①。

一、属性论价值论

属性论价值论把价值视为事物本身的属性，如李剑峰所言："所谓价值，就是客体主体化后的功能或属性：也就是已经纳入人类认识和实践范围内的客体的那些能够满足作为主体的多数人的一般需要的功能或属性。"② 尽管仍有许多不同意见③，但将"价值"理解为"属性"，确实有其西文词源上的根据。德国哲学家夏韦在《试论哲学词源学》中谈到，西文的"价值"一词与梵文的"wer"、古德文的"wert"、拉丁文的"virtus"等词汇有着

---

① 在价值哲学界，学者们在对各种价值本质论进行分类的时候也有不同意见，比如，王玉樑曾将价值本质论分为六种，分别是需要论、意义论、属性论、劳动论、关系论、效应论（参见王玉樑：《价值哲学新探》，山西人民教育出版社，1993 年版，第 127～141 页）；孙伟平则将价值本质论分为五种，分别是实体说、属性说、观念说（即认为价值由人的各种心理活动决定）、关系说（在孙伟平这里特指需要论），以及认为"价值是人"的理论（参见孙伟平：《事实与价值》，中国社会科学出版社，2001 年版，第 86～92 页）。笔者以为，上述分类法中，有一些具体的价值本质论仍可继续被归纳为更高层次的大类，比如关系论、需要论、效应论、意义论，这些理论在最根本的位置上都承认价值必须建立在主客关系之上。为了使分类的逻辑更为简洁、清晰，本文采取属性论、关系论、综合论的三分法，对此，笔者将在正文中作出更详尽的阐述。

② 李剑锋：《价值：客体主体化后的功能或属性——客体价值论》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版，第 161 页。

③ 有学者说："价值确实是通过事物在相互作用中所呈现出的属性来实现的，但是，却不能因此就把这一属性与价值相等同。"（邬焜、李建群主编：《价值哲学问题研究》，中国社会科学出版社，2002 年版，第 353 页）。有学者说："这种观点只看到客体及其属性的作用，忽视主体的作用，是片面的，不能解释价值因人而异的现象，实质上是一种机械论的观点，是难以成立的。"（王玉樑：《21 世纪价值哲学——从自发到自觉》，人民出版社，2006 年版，第 359 页）。还有学者指出，属性说忽视了"客体的属性与功能只有和一定主体相联系，实现或呈现出来才是现实的价值、真正的价值，否则至多只能说对某一主体具有潜在的、可能的价值"（孙伟平：《事实与价值》，中国社会科学出版社，2001 年版，第 88 页）。

渊源关系。其中，拉丁文的“virtus”便指“力量，优点，优秀的品质”①。所谓“优秀品质”，便可视为事物本身的一种属性。笔者则通过查阅由美国最主要的教育类文献出版社之一的霍顿·米弗林（Houghton Mifflin）出版社所发行的《罗杰斯 II：新词典》，发现在现代英文中作为名词的“value”一词包含有“高超、优越的水准”（A level of superiority that is usually high）的意思，其近义词可以是 caliber（才干），merit（优点），quality（质量），stature（高度），virtue（优点），worth（值得之物）②。所谓“才干”，也可以理解为一个人本身的某种属性，所谓“优点”、“质量”等，当然也是某物、某人本身的属性。可见，在西方人对“价值”一词的使用与理解中，确实可能将其视为存在于事物自身当中的某种属性。

按照以上观点，门德尔松《春之歌》的价值就存在于它自身当中，是它本身的某些 virtus（优秀品质），merit（优点），quality（质量），virtue（优点）。比如，它那波浪式起伏的、富于韵律的、包含着半音级进的旋律；又如，它那规则循环的、伴有灵巧装饰音的、轻盈的伴奏织体；再如，它第七和第十二小节处、富于色彩的、短暂的离调和弦（DD 和 D/S Ⅱ），以及由这些特征综合而成的音乐整体。这段音乐的价值——也即上述诸属性，并不因为人们没有去聆听它而有丝毫改变，更不因为某些不具备相应认知能力的人去聆听它却没能从中获取什么价值而有丝毫改变。

以上属性论有三个优点：其一，它强调要从事物本身而非主体心灵中寻找其价值，这样有助于确证事物价值的绝对性、客观

---

① 《马克思、恩格斯全集》第二十六卷，Ⅲ，第 327 页。转引自李剑锋：《价值：客体主体化后的功能或属性——客体价值论》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版，第 163～164 页。

② Roget's II. *The New Thesaurus*, *Third Edition*. Houghton Mifflin Company, 1995. 参见网站：http：//www. bartleby. com/62/66/V1656600. html.

性。其二，它虽把价值视为事物本身的一种属性，但此种属性并不是与人无关的纯物理、纯自然属性，而是“已经纳入人类认识和实践范围内的客体”的、能满足多数人一般需要的“属性”。由于以大多数人的主体间需要为价值评判的标准，避免了价值的主观随意性。其三，此种观点具有西文词源上的依据，并非某位理论家的个人杜撰。

如果要用一句话概括什么是价值，同时又要通过这句话确保价值与人的关系，还要确保价值的客观性的话，那么，李剑峰的观点是有说服力的，也是逻辑自足的。但有一点值得商榷：即上述观点未必能解释现实中，特别是艺术实践中的所有价值现象。如果价值是事物能满足大多数人一般需要的属性，那么，满足少数人需要的属性似乎就不是价值了，该定义在一定程度上忽略了对个体或小群体而言的价值。可是，在艺术（音乐）创作、欣赏实践中，许多价值都是属于个人或小众的。创作者为了个人的某种需要去进行创作，有些需要与大多数人的音乐需要迥异，甚至对立，出于这种个人需要而创作的作品，至少对作曲家本人或作曲家所隶属的某个较小的音乐圈子的人们有价值，甚至在某些情况下，它可能对音乐史产生不小的影响，由此，我们不应忽略它。在音乐欣赏中，不同的个人、群体总会根据自己的音乐能力去选择自己喜好的音乐，有的作品——如某些高质量的现代音乐作品——并不被大多数听众所选择，并不能满足大多数人的音乐需要，但我们不能就此认为它们没有价值，相反，它们在许多方面比那些为多数人所选择的通俗音乐更有价值。可见，在艺术领域中，上述理论并非圆满。或许正因此，有学者在坚持属性论思路的基础上，去除了“多数人”的限定，仅将价值理解为“事物满足主体需要的属性”①。

---

① 周海宏：《音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究》，中央音乐学院出版社，2004 年版，第 215 页。

二、关系论价值论

严格地说，上述属性论也可被视为一种关系论，因为，它承认属性与人的需要之关系，但由于其最终落脚点是把价值定义为“属性”，人们仍称之为属性论。而这里所讨论的关系论之要义在于，价值并非事物本身的、能满足人需要的属性，而是事物的属性对人需要的满足或积极效果。此类观点大体可分为四种：

（一）主观价值论

有学者认为，事物本身无所谓价值，其价值完全由主体——人的需要、欲望、情感、兴趣等心理因素所决定。比如，德国学者文德尔班（W. Windelband，1848～1915）曾说：“任何价值都意味着某种需要（need）的满足，或者是引发某种愉快的感觉（feeling of pleasure）。”① 奥地利学者埃伦菲尔斯（C. Ehrenfels，1850～1932）相信，价值的基础是人的欲望，人所欲求的事物便有价值，反之，则没有价值②。美国实用主义心理学家詹姆士（W. James，1842～1910）则说：“宇宙中的任何一个部分都不会比别的部分更加重要；宇宙中的所有事物和所有事件都没有意义的色彩，没有价值特征……我们周围的世界似乎具有的那些价值、兴趣或意义，纯粹是观察者的心灵送给世界的礼物。”③ 美国另一较早研究价值论的学者厄尔本（W. M. Urban，1873～1952）也曾指出，价值取决于人的愿望（desire）、感觉（feeling）、心愿

---

① Prajnanananda, S. *Music: its Form, Function and Value* [M]. Munshiram Manoharlal Publishers. 1979, p. 160.

② 江畅主编：《现代西方价值哲学》，湖北人民出版社，2003年版，第141页。

③ James, William. *The varieties of religious experience: a study in human nature: being the gifford lectures on natural religion delivered at Ediburgh in* 1901～1910 [M]. New York. 1936, p. 50.

(wish)、意志(volition),以及由它们引发的冲动、本能和倾向。[①] 培里(R. B. Perry, 1876～1957)则直接指出,价值就是兴趣(interesting)的对象:"当一件事物(或任何事物)是某种兴趣(任何兴趣)的对象时,这件事物在原初的和一般的意义上便具有价值,或是有价值的。或者说,是兴趣对象的任何东西事实上都是有价值的。"[②] 以上观点常被称作"主观价值论"。

主观价值论在美学与音乐美学中也有回响。美国学者席夫(Paul Ziff, 1920～2003)[③] 认为,一部艺术作品之所以好(good),是因为一位特殊的个人,在"适当的条件"(propriate conditions)下,以"相对应的行为方式"(relevant action)与之发生关系。所谓"适当的条件",即一部作品的独特性,决定了必须在一定的条件下才可能适当地体验它,人们必须对这一条件有所了解;所谓"相对应的行为方式",即人们接触独特艺术作品的独特方式,"一幅画需要凝神观照,另一幅画仅需要扫描式欣赏,还有的画需要去学习,更有的画需要去研究……",席夫认为,至少有数百种接触艺术作品的方式,每一种皆与特别的绘画作品相对应。[④] 美国音乐学者波特诺伊(J. Portnoy,生年不详)则明确指出:"音乐作品的价值并不存在于它的物理结构中,而存在于它对我们的影响(affect)中。亚里斯多德(Aristoteles,公元前384～公元前322)曾指出,某位住在房子里的人,要比建造这栋房子的建筑师更适于对该房子作出价值判断。一位建筑

---

① Prajnanananda, S. *Music: its Form, Function and Value* [M]. Munshiram Manoharlal Publishers. 1979, p. 157.

② 培里:《兴趣价值说》,收入刘继编选:《价值和评价》,中国人民大学出版社,1989年版。

③ 保罗·席夫教授是美国当代哲学家,擅长语言学和美学,曾供职于威森新大学、伊利诺伊斯大学、北加利福尼亚大学。

④ Dickie, George. *Evaluating Art* [M]. Temple University Press. Philadelphia, 1988, p. 40.

师充分地知道好的房子应该具有怎样的物理特征，正如一位作曲家知道乐谱应该具有怎样的特征，但房子的最终价值，犹如音乐作品的最终价值，在于它为我们的需要（needs）提供了什么。”①可见，对人们没有用处或不能产生积极效果的音乐是没有价值的。据此，《春之歌》本身无所谓价值，其价值并非其本身的优秀品质（virtus）、优点（merit）、质量（quality），而由主体的感觉、欲望等心理因素决定。你若觉得它有价值它就有价值，你若觉得它无价值它就无价值，最终归结为“关乎趣味的问题（a matter of taste）”②。

以上理论由于隐伏着相对主义的倾向而不可避免地受到学者们的批评。波兰哲学家茵加登（R. Ingarden，1892～1970）便对其表示出明确的反对，他说：“审美（或艺术）价值的主观性理论应该被彻底抛弃，尽管这种理论十分流行。这种看法是，一个艺术作品（或一个审美对象，它通常被混同于艺术作品）的价值，除了被理解为由某个接触已知的艺术作品的观赏者所经历的明确的心理状态或体验的愉快（或就否定价值而言是不愉快）外，别无他物，他得到的愉快越多，观赏者就认为这个艺术作品价值越大。然而根据这一理论，实际上艺术作品就没有价值了。”③ 英国艺术史家贡布里希（E. H. Gombrich，1909～2001）则说：“一个价值系统与任何一个别的价值系统优劣相当，一幅宋代绘画的杰作和一张明信片的价值也不分轩轾。我相信，从这种纯粹相对主义的观点出发我们就无法写出一部艺术史，当然也

---

① Portnoy，J. *Music in the life of man*［M］. New York：Holt，Rinehart and Winston. 1963，p. 113.

② Johnson，Julian. *Who needs classical music? Cultural Choice and Musical Value*［M］. Oxford University Press. 2002，p. 10.

③ 茵加登：《艺术的和审美的价值》，收入胡经之、张首映主编：《西方二十世纪文论选》，第三卷，中国社会科学出版社，1989年版，第5～6页。

写不出一部文明史。"① 美国文学理论家韦勒克（Rene Wellek，1903～1995）也表达了同样的理论立场："在我们丰富多样的艺术经验的冲击下，人们不得不放弃那种认为只有一种永恒不变的假定。但是另一方面，完全的相对主义也同样站不住脚，因为这只能导致无所作为的怀疑主义、价值的无政府状态，并使人接受这句古老的有害的格言：*de gustibus non est disputandum*［关于趣味是不容争论的］。"②

必须指出，人们常将上述主观价值论排除在关系论之外，但在笔者看来，这未必准确。因为，主观价值论实际也是一种承认主客关系的价值理论，它承认主体的需要、欲望必须由客体满足，也承认主体的兴趣必须由客体引发。由此，应将其视为关系论之一种。

（二）马克思主义价值论

一些马克思主义学者明确指出，价值是一种"关系范畴"，即"客体与主体需要之间的一种特定（肯定与否定）关系"③。或说"是现实的人同满足其某种需要的客体的属性之间的一种关系"④。此种观点基于马克思（Karl H. Marx，1818～1883）评论经济学者瓦格纳的经济教科书时说的话："'价值'这个普遍的概念是从人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的。"⑤ 在探讨"需要—满足"论的同时，马克思特别强调的是，人的需要

① 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989年版，第39页。

② 雷内·韦勒克：《批评的概念》，中国美术学院出版社，1999年版，第15～16页。

③ 李连科：《价值哲学引论》，商务印书馆，2003年版，第71页。

④ 《中国大百科全书·哲学卷》，第Ⅰ卷，"价值论"条目，中国大百科全书出版社，1987年版，第345页。

⑤ 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》，第19卷，人民出版社，1963年版，第406页。

是在实践中获得满足的，他说，人们“首先是要吃、喝等等，也就是说，并不‘处在’某一种关系中，而是积极地活动，通过活动来取得一定的外界物，从而满足自己的需要”①，“人们不仅在实践中把这类物当作满足自己需要的资料，而且在观念上和语言上把它们叫做满足自己需要的物。”② 正是这种具有实践论色彩的“需要—满足论”被我国一些学者视为具有一般意义的哲学价值论。

在音乐美学领域，许多学者都支持上述观点。比如波兰音乐美学家丽萨（Zofia Lissa，1908～1980）便指出：“客观论的信奉者们到作品自身的物质材料和结构特性中去寻找美的特性的基础……主观论的代表们则到听者与作品的关系中去寻找价值评价的基础……其实，音乐作品的客观结构特性正是听觉口味和欣赏方式的形成基础，它从自己这个方面决定着作品能不能被看作是一种价值。这里我们得到了一个主观因素和客观因素的接触点，这两种因素结合在一起，决定着价值评价的标准。”③ 这段引文说明，价值是由主、客观因素共同决定的，不可偏颇任何一者。我国学者王次炤也指出：“一部音乐作品，它的价值取决于这部作品的音响属性，即作为音乐艺术所具有的各种特征和听众对音乐艺术的听觉需求之间的关系；并且只有赋予这种关系以实践的意义，这部作品的价值才充分显现出来。”④ 由张前主编的《音乐美学教程》一书在音乐价值的问题上同样持“需要—满足”论，其中说道：“音乐能满足人对它的多种需要，因此音乐具有多种价值。”⑤

---

① 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》，第19卷，人民出版社，1963年版，第405页。

② 同上，第406页。

③ 卓菲娅·丽萨：《音乐美学新稿》，于润洋译，人民音乐出版社，1992年版，第95页。

④ 王次炤：《音乐美学新论》，中央音乐学院出版社，2003年版，第46～47页。

⑤ 张前主编：《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002年版，第56页。

与主观主义者不同，这里的“需要论”（“需要—满足论”）强调价值具有客观性。这种客观性之所以成立，如李连科所言，是因为“外部世界是客观的，外部世界同人的关系是客观的，而且人的需要也是客观的，是客观地、历史地决定了的”①。要说外部世界及其与人的关系是客观的，并不难理解，但人的需要如何是客观的呢？李先生特别对“需要”作了限定，并将马克思主义的“需要论”与主观主义者的“需要”、“欲望”论区分开来。他说：“对主体需要最大的误解，莫过于把主体需要，混同于主观欲求”，“在‘主观需要’论者看来，作为人对外物的各种情欲，就是指人的需要；而在‘客观需要’论者看来，‘七情六欲’，不过是客观需要在意识中，在认识、情感和意志中的反映，并不是人的需要本身”，“人的需要并不是由人的主观意志决定的，不是人们想有什么需要就有什么需要；人的需要是历史地、客观地决定的。”②

以上观点也有反对意见，第一种反对意见针对“价值是一种关系”这样的表述方式而发，如张帆指出：“价值虽在关系中显现，但它本身并不是一种关系。”③ 这一观点是有意义的，它的确指出了一些价值概念表述方式上的不规范。第二种反对意见针对“客观性”而发，如李剑锋认为，常见的关系论实际上并不能真正确保价值的客观性。他说：“如果以为说明了主体需要的客观性，就证明了价值的客观性，那事实上就会出现这样的奇怪逻辑：不管有没有客体存在，也不管客体的功能和属性如何，即使他对人有害，只要‘我’需要它，‘我’认为它可以满足自己的需要，它就是有价值的东西。因为‘我’的需要是‘客

① 李连科：《价值哲学引论》，商务印书馆，2003 年版，第 95 页。

② 同上，第 92、93 页。

③ 张帆：《从语言常规看关于价值的解说及争论》，收入邬焜、李建群主编：《价值哲学问题研究》，中国社会科学出版社，2002 年版，第 63 页。

观的'。"①

实际上，在论述价值客观性的过程中，"需要论"所理解的"客观"，有三种内涵：所谓"外部世界是客观的"，此"客观"指的是外在于人的世界是本然存在的，它的存在不以人的意志为转移。所谓"外部世界同人的关系是客观的"，此"客观"指的是某种价值关系已然发生或必然发生，它无可改变。所谓"人的需要也是客观的，是客观地、历史地决定了的"，此"客观"则指某种被给定性，无可选择性。这些当然也都可以被视为价值的客观性，但是，这三种客观性都不是李剑锋所意欲去证明的客观性，即事物价值不以人的主观判断为转移的绝对性。如果我们以此去理解客观性，需要论的价值定义自然未能确保客观性。

必须承认，价值的绝对性、客观性应是价值理论中的重要问题，但在价值的定义中却无须去确保它，无论是绝对的、客观的、多数人的、甚至全人类的价值，还是相对的、主观的、少数人的、甚至是个人的价值，都是价值，只不过是不同类的价值。人们之所以总对价值定义争论不休，其中一个主要原因就在于，总欲在价值定义中确保价值的客观性，总欲彻底拒斥现实中不可避免的相对主义，总欲在绝对与相对之间作一个非此即彼的选择。这不但会为价值定义带来不必要的困难，还可能使理论难以全面。我们完全可以先定义价值，再论证其客观性。由此，笔者认可并未真正确保价值绝对性的需要论。

（三）"效应"论、"作用"论、"影响"论、"功能"论

这些观点同样建立在主客关系的基础上，它们把价值理解为事物对主体的某种"效应"、"作用"、"影响"、"功能"。此派学

① 李剑锋：《价值：客体主体化后的功能或属性——客体价值论》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版，第 171 页。

者中的一些人并不同意用“需要—满足”论界定价值，他们列举了多个理由，其中较为重要的有几点：其一，需要有健康与不健康之分，满足健康需要才有价值，否则，便只有负价值。因此不能笼统以需要来界定价值。其二，人们难以真正将主体需要与欲望、愿望、动机等区别开来。需要虽受到客观因素的制约，但也受到主观因素的影响，因此，以需要界定价值难以确证价值的客观性①。其三，需要论强调了主体主动意向的方面，但“主客体间的价值关系并非都是主体主动需要的”，“价值问题也决不仅仅是只存在于主体主动意向的追求和选择之中，而且还必然存在于主体无奈的被动接受或承受之中。”② 王玉樑认为：“价值是主客体相互作用过程中客体对主体的效应”，“价值不存在于客体之中，也不存在于主体之中，价值存在于客体对主体的作用和影响中，只要客体对主体有一定作用和影响，就有价值。客体对主体的作用和影响，就是客体对主体的效应。”③ 邬焜也认为：“价值乃是事物（物质、信息，包括信息的主观形态——精神）通过内部或外部相互作用所实现的效应”，“相互作用引出的效应可能是有利的，也可能是有害的……但无论是哪类性质或哪类作用方向上的效应都是价值关系。这样便可区分出正价值、负价值、中性价值等等。”④ 而日本学者牧口常三郎（Makiguchi Tsunesaburō，1871～1944）和英国学者梅内尔（Hugo A. Meynell，1936～ ）则将价值与功能等而视之，前者说：“价值，因为它是同人类生活相关的客体的固有属性与评价它的主体相互作用时产生的功能。”⑤

---

① 王玉樑：《当代中国价值哲学》，人民出版社，2004 年版，第 97 页。

② 邬焜：《信息哲学》，商务印书馆，2005 版，第 353 页。

③ 王玉樑：《当代中国价值哲学》，人民出版社，2004 年版，第 99 页。

④ 邬焜、李建群主编：《价值哲学问题研究》，中国社会科学出版社，2002 年版，第 25 页。

⑤ 牧口常三郎：《价值哲学》，马俊峰、江畅译，中国人民大学出版社，1989 年版，第 20 页。

后者则说，一部艺术作品的价值，“是作品本身在适当的条件下提供愉悦的倾向的一种功能”①。

拿《春之歌》来说，它的价值便在于它对主体的积极效应、作用或功能。这种观点在音乐价值论中同样是存在的。英国作曲家、学者约翰逊（Julian Johnson，1963～ ）便指出，音乐的价值在某种意义上与其功能密切相关，他说：“我们是根据音乐为我们做了什么来评价音乐的，并且，我们对音乐的选择反映了我们的评价。我们常常在不同的社会语境（context）中选择不同的音乐，因为，我们期望音乐能在这种语境中实现一系列的功能（function）。我们对于同一部作品的评价可能根据其所处的语境而完全不同。”② 我国学者王次炤则在坚持需要论的基础上讨论了音乐的功能，其基本观点是：音乐的功能是音乐的结构与人对音乐的需求之间关系的体现。音乐功能的实现有赖于主、客观两个条件，其中，主观条件即人对音乐的需求，包括生理性、社会性和审美需求；客观条件即音乐结构内部潜在的功能因素。由于王先生在讨论音乐的价值与功能时，皆以“需要—满足”论为基础，因此可推断，音乐的价值与功能于他而言是一对紧密联系的概念。而在张前主编的《音乐美学教程》中，音乐的功能与价值被列入同一章探讨，也足见其对二者之间密切关系的认识。罗小平则指出：“价值是在人的活动中形成的客体的功能与主体的合理需要相符，并产生积极效应的体现”，“这里的主体是有能力的主体，是与客体可以互相作用的主体。其需要是客观的需要、合理的需要”。同时，“在客体功能与主体合理需要相符的过程中，客体未必都能产生积极效应。食物与主体充饥的需要相符，但可能

---

① H. A. 梅内尔：《审美价值的本性》，刘敏译，商务印书馆，2001 年版，第 23 页。

② Johnson, Julian. *Who needs classical music? Cultural Choice and Musical Value* [M]. Oxford University Press, 2002, p. 33.

导致过饱、腹泻或食物中毒。只有相符的结果是积极的，才使价值最终实现。”① 罗小平也是将“需要—满足”论与效应论融为一体，只是她强调的是“积极效应”，并认为要达到这种效应，就必须对主体的需要和客体的功能作出限定。这种思路显然是对一般“需要论”的细化。

无论是把价值理解为客体对主体的效应、作用、影响，还是把价值与功能联系起来，这些观点在汉语日常语言中皆是有根据的。在《辞海》中，价值有两个意思：(1)“指事物的用途或积极作用。”(2)“凝结在商品中的一般的、无差别的人类劳动。”② 在《现代汉语规范词典》中，价值的定义与《辞海》基本一致：(1)“凝结在商品中的社会必要劳动。”(2)“事物的用途或积极作用。”③ 而在《现代汉语词典》中，价值一词仍被作了同样的限定：(1)“体现在商品里的社会必要劳动。”(2)“积极作用……”④ 把价值视为凝结在商品中的社会必要劳动，是经济学中劳动价值论对价值的定义，并非汉语的自然语义，而“用途”和“积极作用”则是汉语中“价值”一词最自然的含义。在此，价值同样作名词使用，却不是指事物的优秀品质、属性，而是指事物的属性带给人的积极作用。

与需要论相比，效应论确实更具有概括性，可以说，后者包含了前者，因为，某物若能满足某主体的某种需要，也就意味着该物为该主体带来了积极效应、作用、影响，或意味着该物对该主体而言有某种功能。如果非要在需要论和效应论中作一个非此

① 罗小平：《音乐价值三议》，《中国音乐学》，1997 年第 2 期。后收入作者文集《音乐美的寻觅——罗小平音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005 年版，第 131 页。

② 《辞海·价值条目》上册，上海辞书出版社，1979 年版，第 504 页。

③ 《现代汉语规范词典》，外语教学与研究出版社，语文出版社，2004 年版，第 629 页。

④ 《现代汉语词典》，商务印书馆，1997 年版，第 610 页。

即彼的选择，似乎没有太大的理论意义。所以，本书同时认可“需要论”和“效应论”。

（四）“合宜”论

日本学者牧口常三郎的价值论同样以主客关系为基础，他除了将价值与功能联系起来，还提出了价值是主客体之间的“合宜”，“价值是客体与人生活之间的感情关系，它意味着在客体和评价它的主体之间产生的量的合宜”，“真理和价值是完全不同的概念，它们最重要的区别就在于：前者意味着同一（主观符合客观），后者则表示一种关系（客体对主体的适宜）。”① 以此观点而言，《春之歌》的价值便在于它与主体的合宜、契合、匹配，这可以是它对主体某种音乐需要的满足，也可以是它的某些属性——如其所使用的大小调功能和声、规则的四二拍律动等——与主体的音乐文化积累的匹配。但是，由于不同主体有着不同的文化积累、需要和理想，因此，如何才能“合宜”，这必然是一个带有强烈主观性的问题。

关系论中还有“意义说”、“系统说”等，这里没有必要一一罗列。总而言之，关系论中的“价值”一词，就是指任何事物、事件、人物对于任何主体产生的任何积极作用。而各种各样的关系论，其主要目的都是在解释“价值（积极作用）为什么会产生”。需要论认为，当人的需要被满足时，积极作用便可产生；合宜论认为，当事物的某些特征与某人彼此合宜时，积极作用便可产生；主观价值论中的兴趣说则认为，若某人对某物或某物的某一部分产生兴趣，积极作用也同样可能产生。正因为解释了积极作用的产生原因，这些价值理论才显得更为深刻，更具有哲学

① 牧口常三郎：《价值哲学》，马俊峰、江畅译，中国人民大学出版社，1989 年版，第 7、12 页。

意味。问题在于，不同的理论对同一问题持不同答案，到底何者为真理，何者是我们所应选择的对象？抑或它们都是可成立的、或然的，都指出了价值产生的原因之一？在回答这些问题之前，我们还要关注第三种价值理论，即综合论。

三、综合论价值论

顾名思义，此类价值理论是对属性论与关系论的综合，其综合方式较为简单直接。概之，该理论同时承认事物本身所具有的价值，以及事物对于某人而言的价值。

英国伦理学家摩尔（G. E. Moore，1873～1958）便同时承认事物“本身的善/好”（good in it self）和事物“作为手段的善/好”（good for）①。他认为，有些事物“凭其本身而绝对孤立地实存着，我们仍断定其实存是善的。”② 这种事物具有“内在价值”（intrinsic value），“它因其本身的缘故而值得拥有”③，一个美的事物，本身就具有某种“美质”，“我们应当把什么价值归因于贝多芬《第五交响曲》而激发的正常感情，如果在产生这种感情的同时，根本没有意识到各旋律之间美妙和谐的关系的话？……一个人即使以相应的感情，单纯听到交响曲，这还是不够的。”④ 在此，摩尔认为《命运交响曲》因其自身的“美质”——“旋律之间的美妙和谐的关系”——而本身就是美的。另一方面，有些事物则作为手段（instrument）而善，它们在不同的条件、场合下，可能有不同的效果。

---

① “善”一词在英文中是“good”，因此也可以译作“好”。

② 摩尔：《伦理学原理》，长河译，商务印书馆，1983 年版，第 193 页。

③ 摩尔：《善是一种性质吗》，载《哲学论文集》，伦敦，基岗—保尔出版公司，1959 年英文版，第 94 页。转引自万俊人：《现代西方伦理学史》，上卷，北京大学出版社，1990 年版，第 296 页。

④ 摩尔：《伦理学原理》，长河译，商务印书馆，1983 年版，第 198 页。

在我国，也有学者持类似观点。张岱年认为，价值具有“两重含义”，其基本含义在于，事物能满足人一定的需要，这是“功用价值”；但是，“价值的更深一层含义，不在于满足人们如何的需要，而在于具有内在的优异特性”①，这便是所谓的“内在价值”。比如，人们常说的“人的价值”这一概念，便多用于肯定人超越于其他物类的优异特性，而不在于指人能满足何物如何的需要。何祚榕也认为价值具有“二重性”，“其一是事物之外在价值，即事物对于人的价值。其涵义是：某事物对于满足一定时间、地点、条件下的人（个人、集团、社会、人类）的某种需要的效用”，“其二是事物之内在价值，即衡量同类事物之间孰贵孰贱、孰高孰低的标准。”② 赵汀阳则提出“自足价值”与“非自足价值”的概念。所谓非自足价值，指“x 本身无所谓好坏，x 的价值来自它的外在关系”，“这种‘好’被定义为‘对……有利’”。所谓自足价值，即“真正好的东西就只是本身就好的东西”③。

日本学者作田启一吸收了经济学价值论，认为价值包括两个方面，一是“满足需要的性质”，二是“稀有的价值”或“理想”：“作为日常用语，价值意味着能够满足某种欲望的客体或客体的性质。食物、衣服、房屋、异性、金钱、图书、绘画等都有价值。经济学中的使用价值大致与这里价值的用法一致。但是，还有另外一种称为稀有价值的，是指不容易接近、不容易得到的东西具有的价值，或者不容易达到的目标才被认为有价值。譬如有时我们说一般的图书和绘画没有价值，只有那些一般人无法创造的学术杰作和艺术作品才被认为是有价值的。同样，也有人认

① 张岱年：《论价值与价值观》，《中国社会科学院研究生院学报》，1992 年第 6 期。

② 何祚榕：《什么是作为哲学范畴的价值?》，《人文杂志》，1993 年第 3 期。

③ 赵汀阳：《论可能生活——一种关于幸福和公正的理论》，中国人民大学出版社，2005 年版，第 59～60 页。

为，人们每天都从事的日常行为没有价值，只有那些产生于强烈的正义感或深厚信仰的禁欲行为才有价值。”① 在《价值社会学》一书中，作田启一主要讨论的是后一种价值，他多次强调这种价值必须通过“克服困难”、“做出牺牲”才能实现：“经济交换的原理也作用于美学、伦理和宗教等其他领域。这些领域里具有价值的客体（财务、行为等）都是通过做出牺牲、克服困难，换到手或达到的东西。马上可以利用或者接近它不需要做任何牺牲的对象，没有价值。为什么对有些人来说，攀登高山会产生强烈的美感呢？是因为它需要不凡的努力和冒险为代价。”② 作田还引用德国社会学家西美尔（Georg Simmel，1858～1918）的言论以说明自己的理论来源：“纵观什么样人的业绩能够获得最高的名誉和尊重，只有那些总是全人格地投入、具有历尽艰辛、坚忍不拔、专心致志精神的人。”③ 应该肯定，作田将某些价值与“困难性”、“稀有性”、“不容易接近性”等联系起来是有启发意义的，他至少说明了此类价值的获得途径及其之所以成立的原因。我们虽不能说，某人付出了艰辛，就必然能创造出大师之作，但那些杰出的音乐、艺术作品的确与其困难性、稀有性或一般人难以接近性有关。诚如达尔豪斯（Carl Dahlhaus，1928～1989）所言：“如果音乐中的伟大概念要被用来说明特征，而不是一般赞扬，那么就有两个方面的性质与伟大的概念相关联：里程碑的观念和困难的（不能立即接受）观念。”④

以上综合论有一种十分积极的初衷，它们既承认某些价值是

---

① 作田启一：《价值社会学》，宋金文、边静译，商务印书馆，2004 年版，第 13～14 页。

② 同上，第 17～18 页。

③ 同上，第 18 页。

④ 卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006 年版，第 158 页。

主观、相对的，又意欲确保另一些不以人们变动不拘、充满差异的个体意志为转移的价值或标准，避免陷入彻底的相对主义和怀疑主义。但上述理论仍有漏洞。李德顺指出："这里的'二重化'实际上是同时采用了两个彼此不同的'价值'概念，本身就出现了概念'不同一'的形式逻辑毛病。同时经过分析也可以看到，所谓'优异'二字，即已是价值概念，与'善''美'等同类。用'具有优异特性'来解释内在价值，毋宁是说'内在价值是事物本身具有有价值的属性'，即'属性'要用'有价值'来规定，实际上并未解决这里需要解决的问题；说内在价值'是衡量贵贱的标准'，这只是指出了某种价值对于其他价值的相对功能和意义，同样也不能说明这种价值本身是什么。价值'二重化'方式的失误，从一个侧面显示了'属性说'的不彻底性"，"讨论人的价值，需要有一个可靠的，尽可能科学、合理、逻辑一贯的'价值'概念，才有助于在一个相当的层次和范围内寻求认同和深化。"①

李德顺的观点是有一定道理的，但在笔者看来，综合论中某些观点的致命问题在于它忽略了"本身好"、"内在价值"、"自足价值"等概念与人之需要的关系。若不能满足人的需要，或不能为人带来某种积极效应，事物、事件皆无所谓价值，任何属性都无所谓优秀。即便我们要承认事物"本身好"，本身"优秀"，本身高贵，也必须承认这"好"、"优秀"、"高贵"、"理想"，仍是人的追求和需要，至少是一部分人的追求和需要。在人类的各个文化部类中，总有一部分人在不断地超越现状、挑战极限。自然科学家不断探索未知世界，攻克一个又一个科学、数学难题；艺术家不断创造更新颖、更困难、更精致的艺术形式，表现更深刻的艺术内涵；思想家面对传统和现实的方方面面，提出一个又一

① 李德顺：《"价值"与"人的价值"概念辨析——兼论两种不同的价值思维方式》，《天津社会科学》，1994 年第 6 期。

个在常人看来纯属“自寻烦恼”的问题并为此付出艰辛的思考；运动员在一次次刷新旧有的世界记录；杂技演员在挑战一个又一个高难度的身体动作等，这一切皆反映了人类——更准确地说，是一部分人——对某种“理想”的不断进取和追求的需要。这种追求行为本身及其所带来的成果，便是对这一部分人的非一般的、带有超越性的需要的满足。不仅如此，这些行为和成果比其他行为和成果更为充分地确证了人类各个方面能力的可能性，更充分地展现了人的本质力量。或许，奥林匹克运动会的口号“更快、更高、更强”便是这非一般的超越性需要之最简洁有力的概括。①

也许有人问，假若某些综合论者改变自己的原有观点，承认内在价值与人的需要相关，这样一来，两种价值都与人有联系了，该理论是否成立？如果综合论承认两种价值都建立在主客关系之基础上，那么，它便在最根本的位置上是一种关系论，从这个意义上看，它是可取的。但正如李德顺所言，它仍存在着概念“不同一”的问题。比如，在“内在价值”和“外在价值”这两个概念中，前一个价值实际上是指属性，后一个价值则是指积极作用。在一种理论中，同一个词藻隐含两种意义，这的确在逻辑上是不完美的，虽然它在某些场合中可能较方便地解释某些问题。② 笔者以为，这种概念的不同一现象并不能完全归咎于理论

---

① 必须指出，在综合论诸多观点中，作田启一注意到“理想”与人的某些“欲望”的关系。他虽然说到，“理想”必须“抑制平时的欲望”，但仍认为，此种价值“附着于那些欲望被否定之后作为补偿的、能够满足被肯定的欲望客体之上。”（作田启一：《价值社会学》，宋金文、边静译，商务印书馆，2004年版，第16页。）这意味着，“理想”与“被肯定的欲望”有关。但哪些欲望是被肯定的？在音乐领域，这些欲望是什么？仍值得我们思考。

② 比如，对于一个因不懂得使用电脑而认为电脑没有价值的人，对于一个不理解《春之祭》而认为它没有价值的人，对于一个因信奉相对主义而丧失价值坐标的人，当我们告诉他们，电脑、《春之祭》本身就是有价值的，只是你还没有发现这些价值；世界上的各种事物、观念本身就是有高低、好坏之分的，你应该去追求那些本身有价值的事物和观念。这种表述仍是直接而有力度的。

家们的疏忽，相反，这种现象早已深藏于日常生活中人们对价值一词的不同使用方式之中。如前述，价值一词在西文中有“优点”、“质量”等意思，在中文中，则多解为“积极作用”，这使得该词具有了两种不同的使用方式，特别是在今天这样一个中西文化互渗极为频密的环境之中，同一词藻在不同语种中的不同使用方式是较易于相互影响的。其实，即使在中文中，当某人说“贝多芬的《命运交响曲》有价值”的时候，这句话同样是可以作两种解释的。我们既可以将它理解为“《命运交响曲》对于此人而言有积极作用”，也可以将它理解为“《命运交响曲》本身具有某种优秀属性”，这种优秀属性不以某些缺乏音乐认知能力者的意志为转移。两种解释都可以说通。

面对学术概念一致性的要求与概念现实运用的非唯一性之间的矛盾，一位价值理论的研究者到底是要让自己的“价值”定义首尾一贯，还是想让自己的理论贴近日常语言，并在理论研究中放弃价值概念的唯一性？在下文中，笔者将对此作出选择。

第三节 本书价值论立场

在第二节中，我们讨论了两种属性论、四种关系论和综合论，通过对各种价值论的比较与思考，本书的基本观点逐渐得以彰显，下面是进一步的阐述。

一、关系论价值论立场

黑格尔（Georg W. F. Hegel，1770～1831）指出：“一切实存的事物都存在于关系中”，而这种关系“乃是每一实存的真实性质”，“关系就是自身联系与他物联系的统一”①。因此，谈论任何

① 黑格尔：《小逻辑》，贺麟译，商务印书馆，1980年版，第281页。

价值问题，必须在最根本的位置上坚持关系论的立场。所谓关系，即主客关系，指客体与人结成的各种关系，它可以是认知与被认知的关系，评价与被评价的关系，使用与被使用的关系，也可以是创造和被创造的关系。如果没有认知、评价或使用的关系，任何自然物都无所谓价值，如果没有创造的关系，任何人造物根本无法存在，也无所谓价值。这些关系是一切价值得以产生的前提。

如果人们自信应站在属性论的立场上，就必须首先承认关系论，使自己的属性论成为建立在关系论基础上的属性论。如果人们要确证“本身好”、“内在价值”、“自足价值”、“理想”的存在，也同样要承认，这一切都与人相关，都与某些人的具有超越性的需要相关。

（一）价值：事物对人而言的“积极作用”

站在关系论价值论的立场上，笔者把价值理解为事物对人而言的积极作用（Positive Effect），而音乐的价值便是音乐对人的积极作用。这种作用的产生虽建立在主客关系基础上，却最终实现于（存在于）主体范畴。

当某物（例如音乐）与某人发生了关系，此物仅仅是一个客体，却未必是价值客体，某人也仅仅是一个主体，却未必是价值主体。只有当此物对此人产生了某种积极作用，或是此人确信此物必然产生某种积极作用的时候，此物才有价值，其属性才成其为优秀的。此时，此物从非价值客体转变为价值客体，此人从非价值主体转变为价值主体，二者之间的非价值关系则转变为价值关系。当然，此物还是此物，此人还是此人。

若某物与某人发生了价值关系，此时，不论我们把价值定义为价值客体为人们带去积极作用的优秀属性，或是把价值定义为该客体的优秀属性为人们带去的积极作用，在理论上都是恰切的。

李德顺在讨论“属性说”时论述了“有用的属性”和“属

性的有用”这两个范畴，并指出：“属性说认为，价值并不是客体事物本身，不是独立实体，而是客体所固有的某些属性。因为这些属性能够满足人的需要、使人愉快，所以把它们叫价值。”紧接着，他给出评论：“既然价值是客体所固有的属性，那么不管有没有主体，主体是否一样，一个事物的价值都应该是一成不变的。但是，为什么同一双鞋，对甲来说有‘可穿性’，对乙来说却有‘不可穿性’（不合脚）呢？……分析表明，这种属性说的毛病，是把‘有用的属性’和‘属性的有用’混为一谈了。‘属性’是事物固有本质的表现，它不会随着与他事物的关系不同而有本质的不同，而‘有用’却是一种关系、一种效果，它是客体事物及其属性同主体相互联系、相互作用的表现，并不为主客体任何一方所固有。混淆了‘属性’与‘有用’，是属性说的根本错误。”①

对李德顺上述观点，可以有四点解读：（1）提出“有用的属性”和“属性的有用”这两个范畴，十分准确地抓住了属性论和一般的关系论的根本区别，有助于我们的进一步思考。（2）可是，李德顺所批驳的属性论并没有否认主客关系对于价值发生的重要意义。它虽把价值视为客体的属性，却强调该属性必须满足人的需要。（3）承认主客关系的属性论仅仅认为价值是满足需要的属性，却没有说，这个属性必须能满足所有人的需要。就是说，一双鞋对于甲具有可穿性，由此，鞋的属性就是价值，但若对于乙不具有可穿性，那么，鞋的属性就不是价值。在此，属性论并没有任何矛盾。同一只鞋的属性，可能对于某人是价值，对于另一个人则不是价值，这是符合生活事实的。（4）李德顺以下述理由反驳承认主客关系的属性论：“‘属性’是事物故有本质的表现，它不会随着与他事物的关系不同而有本质的

① 李德顺：《新价值论》，云南人民出版社，2004年版，第59～60页。

不同。”① 笔者以为，一双鞋的属性虽然对于不同的主体而言或许有价值，或许无价值，但这些属性——大小、颜色、质地——本身却没有发生任何变化，所变化的，只不过是属性为不同主体带去的作用而已。同理，乐曲《春之歌》对于具有西方音乐文化背景的人而言，可能具有审美上的积极作用，在这种情况下，属性论者可认为，作品的价值就是其独特的和声、旋律、节奏属性，此时的作品本身的属性与属性带来的积极作用，无论是在逻辑上还是在现实中都是同在的、一体两面的、非先后的；但对于不具有西方音乐文化背景的印第安人而言，《春之歌》或许不能为他们带去审美上的积极作用，此时，对于印第安人而言，该作品的和声、旋律、节奏属性便不是价值。无疑，在两种情况中，《春之歌》本身的属性并没有发生丝毫变化。

鉴此，不论我们把价值定义为客体为人们带去积极作用的属性，或是把价值定义为客体的属性为人们带去的积极作用，在理论上都是可行的，二者都坚持了主客关系论。同时，前者有西文词源和日常语义的依据，后者则有中文日常语义的依据②。此外，“作用”这个词藻，完全可以由其他与之没有本质区别的词藻替代，如效应、效用、影响、用途、功能……这些词藻的意义彼此多有重叠，甚至完全一致，没有本质上的分歧和矛盾；而事物对主体需要、欲望的满足或事物与主体相合宜，本身就是在解释事物为什么会对主体产生积极作用，或说，它们本身就是事物对主

① 李德顺：《新价值论》，云南人民出版社，2004 年版，第 59～60 页。

② 当然，本书之所以同时承认属性论和关系论，仍有一个深层原因，即笔者在定义价值概念的时候，并不企图确保价值的绝对性，换言之，本书首先站在个体的位置上去定义价值。因为，哪怕是群体的、人类的价值，仍必须通过每一个个体去感受、去把握。在现实生活中，普遍价值是隐藏在众多个体价值之中的，是通过每一位个体的需要的满足才得以呈现出来的。当有些或大多数个体对某物的需要一致时，该物才具有了所谓的群体、普遍价值。正是基于上述原因，笔者才站在个体的立场上定义价值，由此，也就可能同时承认属性论和一般关系论了。

体的积极作用、效应之一。如果硬要在上述诸种理论之间作出非此即彼的筛选，将可能使得理论研究变成繁复琐细的语词之争。

当然，不同的价值定义——带来积极作用的属性或属性带来的积极作用——将生发出拥有不同逻辑和概念体系的价值理论。这使笔者想起美国哲学家奎因（W. V. O. Quine，1908～2000）的某些观点。他认为，接受一种哲学上的本体论与接受一个物理学系统是相似的。某些陈述方式特别适合论述某类对象，但讨论另一类事情时却不如另一种方式便利。由此，他不相信存在着唯一正确的本体论，而提倡对各种本体论表示出宽容的态度。他认为，人们应通过自己的尝试，去选择一种语言形式上有助于清理自身经验，有助于自己预测未来的本体论。这就是所谓“本体论的相对性”的内涵①。上述观点是有道理的。至少，它对本书的论题是有启发的。人们对价值概念的不同理解，完全可能生发出不一样的后续概念和概念间的逻辑关系，由此形成不一样的价值哲学体系。这些彼此差异的体系皆可能达到逻辑自足，或可能以不同的概念和逻辑解释相同的现象，或可能在解释不同范围的现象时各有长短。

为了保证价值概念的统一性，这里必须在“带来积极作用的属性”和“属性带来的积极作用”之间作一个非此即彼的选择，虽然二者都是可行的。笔者将尊重中文对价值的通常使用方式，把价值理解为事物对人而言的积极作用，音乐的价值即音乐对人而言的积极作用。《春之歌》的价值，就在于具备某些属性的它，为人们带去的积极作用。

（二）“潜价值”与“显价值”

如果把音乐的价值理解为音乐对人的积极作用，便可能遇到

① 陈嘉映：《语言哲学》，北京大学出版社，2005年版，第265～266页。

三个疑问：（1）当《英雄交响曲》刚刚创作成型，却仍未与任何听众发生关系的时候，它对于那些未聆听的人而言是否有积极作用？（2）当该作品已被前人推崇为经典，却还未与某些当代或未来的听众发生关系时，对于这些未聆听之的当代或未来的听众而言，该作品是否有积极作用？（3）当聆听该作品的听众不具备相应音乐能力而无法理解作品时，该作品对该听众而言是否有积极作用？

可以这样说，《英雄交响曲》对于上述听众而言没有（或暂时没有）积极作用，即没有价值。

但是，《英雄交响曲》却具有着一般价值论中所说的“潜价值”（Potential Value）①，即潜在的、可能实现的积极作用。贝多芬在创作这部作品过程中的创造性贡献和所吸收的前代作曲家存留下来的有效技术手段和经验，无疑构成了该作品“潜价值”的来源，作品一旦与听众发生关系，被听众所聆听，并对听众产生了积极作用，那么，作品的“潜价值”就转化为“显价值”（Actual Value）②（暂时不具备欣赏能力的听众若通过学习，使自己具备了相应的欣赏能力，也会实现这种转化）。这就是说，一部音乐作品在没有被听众聆听时，它对于那些听众而言没有价值，但只要它具有“潜价值”，它对于一切聆听并有欣赏能力的听众就能实现积极作用，就有了价值。不过“潜价值”毕竟不是“显价值”，所以应该强调，一方面，一部音乐作品的“潜价值”是作品价值形成的客观基础；另一方面，具有“潜价值”的音乐作品如果没有被听众聆听，那么，在当下，该作品对于这些听众仍

---

① 参见 Bahm, Achie J. *Axiology: The Science of Values* [M]. Amsterdam – Atlanta, GA, 1993, pp. 57～59.

② 参见 Bahm, Achie J. *Axiology: The Science of Values* [M]. Amsterdam – Atlanta, GA, 1993, pp. 57～59. 也有学者把显价值译为“现实价值”，参见李德顺主编：《价值学大辞典》，中国人民大学出版社，1995 年版，第 522 页。

然是没有价值的。

二、“价值”定义的中立性

笔者把价值理解为事物对人的积极作用，强调价值是某事物对任何主体的积极作用。这种观点可能会遭到质疑：如此不对“人”这个主体加以限定，就可能陷于笼统。有的价值，或许仅对个体有效，却对人类或大多数人有害，比如，毒品对人类皆有害，对吸毒者有害，但可能会给吸毒者带来短暂的快感，那么，毒品带给吸毒者的短暂快感也是价值吗？一组电脑病毒，给多数人带来损失，却或许满足了制造病毒者的邪恶需要，那么，电脑病毒对于其制造者的满足作用也是价值吗？如果这些事物也有价值，岂不是毫无立场可言了？于是，有学者相信，在价值定义的表述中，必须加入一个限定词，即价值必须是对人类或人类中的大多数人而言的积极作用①。这实际上是对价值主体作了一个限定。

这一限定的初衷是善良的，意欲确保价值界定的善的标准。但在笔者看来，该理论为价值一词加入了一些本不属于它的内涵，由此可能带来一些理论上的困难。

首先，如果我们为价值概念加上“多数人”这一限定，那么，某些仅满足少数人或个人之需要，对少数人产生积极作用，且对他人无害的事物便没有价值了。例如，在艺术领域中，抽象绘画、古典音乐的受众群在社会中并不占据多数，而现代先锋派音乐的听众则更是稀少，难道这些艺术品对于少数人的积极作用就不是价值吗？

更重要的一点是，当我们说某物有价值或无价值时，其实都

---

① 参见李剑锋：《价值：客体主体化后的功能或属性——客体价值论》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版，第 161 页。

隐含着某物对于“谁”（价值主体）而言、在什么时间、地点等条件下有或无价值，只不过我们常常未将“谁”、“时间”、“地点”言说出来，或完全没有意识到自己对这些条件或限定词有所默认。比如，当我们说《英雄》交响曲有价值时，其实是指该作品对有古典音乐欣赏能力的人而言有价值。对于无欣赏能力的人，该作品没有价值，或暂时没有价值。如马克思的名言：“对于不辨音乐的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义。”① 即便是对有欣赏能力的人而言，《英雄》交响曲的价值也未必在任何时间、地点都能实现。而“价值”一词，单独看来并不涉及价值主体是“谁”及价值实现的“时间”、“地点”问题，它本身是中立的。

回到前文的几个追问，我们可以承认毒品对于吸毒者而言有短暂的价值（带来快感、缓解毒瘾），但从长远看，毒品对吸毒者本人而言非但没有价值，甚至有害（负价值），对于全人类而言则同样有害。可见，毒品有没有价值这一问题的答案，根据主体的置换（吸毒者或全人类），时间的置换（暂时与长远）而有所不同。而“价值”一词仅指积极作用，而不包含对任何主体、时间段的特指或限定。无论主体是谁，是善人还是恶人，只要某物对此主体产生了积极作用，我们就可以说某物对此主体有价值，反之则无价值。至于这种价值是短暂的还是长远的，是对个体还是对于他人、人类而言的，是值得提倡还是必须避免的，这是下一步需要论证的问题。比如，我们可以追问：应如何看待毒品对于吸毒者而言的短期价值？应当避免还是提倡它？其答案很简单：毒品的短期价值将带来长远的负价值，即毁灭生命，这与任何生命体的最基本需求相违背。由此，我们应当回避其短期价值。

很明显，当剔除掉所有限定词，“价值”一词仅仅指积极作

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社，1979年版，第79页。

用，却未包含“对谁而言的积极作用”这一内涵，它本身是中立的。

这样一来，我们并未在价值概念内部确保其绝对性、客观性、普遍性，相反，此概念还隐含着对相对性、主观性、个体性的包容，亦即一事物有没有价值，可能随价值主体、时间、地点等条件（限定词）的变化而变化。由此，当我们在一定情境中讨论价值时，有必要自觉这是某物在“何时”、“何地”对于“谁”而言的价值。只有在充分关注价值的相对性、主观性、个体性、差异性的基础上（本书第二、三章的内容），才可能进一步寻求价值的绝对性、客观性、普遍性——这正是某些属性论者和综合论者所力图捍卫的内容，也是任何价值理论的核心问题（关于这一问题，将在第四章“音乐价值的客观性与音乐作品质量评价”中论述）。此外，把价值概念单纯地理解为“积极作用”，也有助于回避综合论中价值概念的“二重化”、“不同一”现象及其带来的逻辑问题。前文已述，此处不赘。

下面，用一个图表来总结本章所涉及的各种价值概念之间的关系：

图1-3-1：

概念所属范畴 / 价值理论类型	关系范畴	
	存在于客体范畴	实现于主体范畴
属性论	满足需要的属性	
关系论		功能、效应、需要—满足、合宜……
综合论	Good in itself、内在价值、自足价值……	Good for、外在价值、依附价值……
本书观点		积极作用

如图，本章共涉及属性论、关系论、综合论三类价值理论，其中，属性论将价值定义为满足需要的属性，属于客体范畴；关系论认为价值实现于主体范畴，其表述形态多样，如功能、效应、效用、影响、积极作用、需要—满足、合宜等；综合论则将价值分为两种，一种存在于客体范畴，如“good in itself”、内在价值、自足价值等，另一种则实现于主体范畴，如“good for”、外在价值、依附价值等；本书循着关系论特别是效应论、作用论的思路，把价值定义为事物对人的积极作用，区分了显在价值和潜在价值。当然，表中各种理论，不论是将价值放在客体范畴，还是认为它实现于主体范畴，从根本上说都是主客关系论。

第二章　音乐价值的实现：认知与评价（上）

我们在事物上先天地认识到的东西，只是我们自己放进事物的东西。

——康德

趣味仿佛是变化多端，难以捉摸，终归还是有些普遍性的褒贬原则；这些原则对于一切人类的心灵感受所起的作用是经过仔细探索可以找到的。

——休谟

第一章把价值概念理解为“积极作用”，它作为事物的效果，实现于主体范畴。接下来要进一步追问的是“音乐的价值是如何实现的”？即“音乐的价值何以可能”的问题。这里将涉及音乐价值的主观性、相对性、差异性；涉及主体的生理、心理、文化、社会、历史等因素对音乐价值实现的影响。

在价值论中，如果说考察“价值是什么”、“价值存在于哪里”属于价值本体论的视角，那么，考察价值何以可能，则属于价值认识论或价值实现论视角。

第一节 音乐的价值何以可能

“音乐的价值何以可能”？

这是一个看似简单实则十分复杂的、充满哲学意味的提问。如所周知，康德在其认识论中就提出了“知识何以可能”，“知识的普遍性何以可能”的问题。在综合经验主义和理性主义的基础

上，康氏认为知识之所以可能，既有赖于主体先天普遍的认识形式（能力），又有赖于后天的感性质料、感性经验，知识即“形式+质料”①。在美学中，康德并不像大多数前代美学家般单纯从客体角度回答美是什么，而是从主体心理能力的角度探讨美如何可能的问题，由此，他提出美是“无目的的合目的性”、“共通感”、“想象力与知解力的协调一致”等重要命题。自然，随着现代生理学、心理学、脑科学的发展，康德理论的一些细节在今天看来已显得较为简单化，但其理论的宏观思路则仍然是我们认识世界的重要方法。

一、音乐的认知

一般说来，主体要从音乐作品中获得积极作用，就必须在一定程度上对作品有所认知（cognition）。如有的学者所言：“失去了认知基础的评价是不可想象的，当我们说某人的评价失当时，这种失当实际上常常是受认知水平的局限，这说明评价不全然是主观、任意的，认知对评价有制约作用，评价活动的进行有赖于以对客体的认知作为基础。”②

（一）认知的定义

“认知”一词，另译“认识”，对其含义，人们理解不一。（1）多数心理学书籍认为，认知过程“包括了感知觉、注意、记忆、思维和言语等”③。虽然，一些认知心理学（Cognitive Psychology）学者提倡以信息加工的观点来研究认知活动，但其研究范围仍与上述范围大体相当。（2）美国当代音乐心理学家谢拉芳

---

① 李质明、李志逵、李毓章编著：《德国古典哲学》，北京出版社，1978年版，第31页。

② 何宽钊：《论音乐审美评价》，中央音乐学院，1997级硕士论文。

③ 王甦、汪安圣：《认知心理学》，北京大学出版社，1991年版，第1页。

（Mary Louise Serafine，生年不详）则对该词作了狭义的限定。她认为，在音乐心理学中，“认知”一词“强调对正在进行的、当前的音乐上下文的组织”，此外，认知还排除所有不涉及声音的思考（thinking），排除用语词对音乐事件进行的描述，排除人们对创作或表演技术的意识，也排除人们对音乐历史或传记的思考等①。不难发现，谢拉芳关于认知的限定，更多地相当于普通心理学所说的感觉和知觉，她将思维、言语、概念等内涵从认知的定义中剔除了。(3) 我国学者韩锺恩则在将认知与直觉进行区分的时候提及自己的理解：“首先，直接面对的对象不同，直觉所面对的是现实的感性对象声音，或者是通过感受和感觉产生的声音表象；而认知所面对的主要是概念，是通过声音表象而抽象出来的对声音的认识。其次，把握的方式和途径也不同，直觉主要是对声音对象自身的直接显现；而认知则需要通过进一步的诠释成就一种理念。因此，从某种角度说，直觉是意向行为的感性方式，认知处于意向行为之后，也可以说，是一种后意向行为的理性方式。”② 在此，认知更多地是一种理性认识方式。

其实，如何为“认知”概念取域并不存在唯一选择，学者们在研究过程中自有不同的理论目的和语境，便出现了定义的“广”、“狭”之分。为了更全面地理解音乐认知、评价活动，笔者将在广义上使用认知一词，将音乐认知理解为：主体调动自己的各种心理能力（如感觉、知觉、联想、想象、分析等）和相关经验、知识（如以往听觉经验、音乐历史知识、作曲技术知识及各种非音乐知识等）对音乐作品进行信息加工或解释的精神活动。在此，认知一词具有更宽泛的内涵，它包括了人的各种感性、理性心理能力。

---

① Serafine, Mary Louise. *Music As Cognition: The Development of Thought in Sound* [M]. Columbia University Press. 1988, pp. 69～70.

② 韩锺恩：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 220 页。

（二）作为评价对象的音乐认知经验

人们对音乐的认知，可以在不同的心理层次上展开，有的人可能在感觉或知觉的层次上认知作品，有的人可能在感知的基础上，调动联想、想象力，有的人则乐于在分析的层次上认知音乐作品。不同层次的音乐认知，必定带来不一样的“认知经验”。所谓“认知经验”，指人们运用自己的感觉、知觉、联想、想象、分析等认知能力而获得的各种音乐感性经验和理解，也即人们的音乐认知结果或认知所得，它存在于人的头脑中、意识中。而音乐的积极作用无疑是在这个认知过程中形成、实现的。

由此，便引发了一个有趣的问题：从表面上看，主体从被他所认知的、客观存在着的音乐客体中获得积极作用，但从深层上看，主体是从他对音乐客体形成的主观认知经验中获得积极作用。换言之，我们并不否认音乐客体是音乐价值得以实现的物质基础，但更应该强调的却是主体对音乐客体形成的种种认知经验。主体在怎样的心理层次上认知音乐，主体凭借自身具备的独特知识、经验，把音乐作品聆听成怎样，解释成怎样，将在相当大的程度上影响音乐作品对于该主体而言的积极作用。于润洋曾在《论音乐作品的二重存在方式》一文中指出：“音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体。”① 所谓“非实在的观念性客体”，也就是人们的音乐认知经验、认知结果或认知所得，从某种意义上看，此认知经验构成人们音乐评价活动的真正对象。

以上原理同样体现在我们对人（包括对其他事物）的评价活动中，亦即，任何人都可能有不同的侧面，我们往往根据、也只能根据自己对某人的直接或间接经验、印象来评价此人。由于我

① 于润洋：《论音乐作品的二重存在方式》，《文艺研究》，1996 第 4 期。

们的认知经验可多可少、有真有假，便导致评价结果常出现不全面、甚至不正确的情况。

二、音乐的评价

（一）评价的定义

如果说，认知活动是音乐价值得以实现的首要前提，那么，是不是只要获得了某种音乐认知经验，主体就必然从音乐中获得价值？事情并非如此简单。举例说，当两人同时吃两块同样的糖果，他们皆感觉到甜味，此时，可以说他们皆对糖果有所认知，即二者皆在自己的味觉经验中了解了糖果的某些属性。但我们仍不能说糖果已经为他们带去了价值。若其中一人喜欢咸味却不喜欢甜味或因健康问题不宜多用甜食，那么，这颗糖果于他而言不但无价值，还可能有负价值。这说明，对于主体而言，糖果的甜味或造成糖果之甜味的物理属性还未必有价值，只有当这些物理属性（或说人们对这些物理属性的感觉）符合了主体的喜好、趣味、需要、倾向、标准时，它才有价值。这种衡量对象是否符合自身喜好、需要、倾向、标准的精神活动，便是评价（value，evaluate）或价值判断（value judgments）。

（二）评价的逻辑

一般价值论认为，评价活动涉及客体与主体之需要、倾向、态度、偏好、趣味、标准的关系。如李德顺所言："评价必有主体自身需要的标准，即兴趣、爱好、选择、态度等等在内。"① 这在音乐评价中是一样的。美国学者罗伯特·斯契克（Robert D. Schick，1929～ ）曾讨论了"审美判断背后的逻辑"（The logic behind aesthetic judgments）这一问题，他认为，在人们对音乐作

① 李德顺：《新价值论》，云南人民出版社，2004 年版，第 221 页。

品进行评价时，存在着一种三段论逻辑①。当人们认为“某作品好是因为其节奏生动”时，往往默认了一个大前提，即“节奏生动的音乐是好的”。斯契克认为，这句话虽乏味，但若忽略它，将导致忽略评价中没有表达出来的基本逻辑过程，该逻辑过程为：

节奏生动的音乐是好的（大前提）；
↓
这部音乐作品的节奏生动（小前提）；
↓
所以这部音乐作品是好的（结论）。②

以上是亚里斯多德式的三段论模式，是一切评价逻辑的最简化概括。在这一音乐评价逻辑过程中，小前提是评价者对音乐作品的认知经验；大前提则是评价者的需要、倾向、态度、偏好、趣味、标准，它是评价者对“音乐应该是怎样的”、“什么样的音乐是好的”这些问题的主观认定。有时候，人们并不自觉自己的大前提，此时，该前提仅是一种模糊的态度、倾向、趣味。有时候，人们又对自己的大前提有着充分自觉，此时，它是一种明确的思想或理论。要知道，许多被我们当作美学史经典知识而阅读、熟记的美学或音乐美学思想，往往隐含着理论家本人的价值承诺。总之，任何人都必定具有自己认定的大前提，否则便无法对音乐作品展开评价。

（三）评价的层次

与认知活动一样，评价活动也可发生在主体心理的不同层次

---

① 该观点最早见于美国美学家比尔兹利（Monroe C. Beardsley，1915～1985）的《美学：批评的哲学中的问题》（Beardsley，Monroe C. *Aesthetics：Problems in the Philosophy of Criticism*［M］. Hackett Publishing Co，Inc. 1981.），斯契克只是将其观点运用于音乐评价中来。

② Schick，Robert D. *Classical Music Criticism*［M］. Garland Publishing，Inc. 1996，pp. 83～84.

上，一般价值论学者早已指出："广义的评价形式是极其多样的，从无意识的、不自觉的反应，到有意识的自觉的论证；从难以名状的感受，到有计划有步骤的行动，应有尽有。概括地说，评价活动有以下四个不同的层次和水平：（1）本能的生理反应层次；（2）心理层次；（3）理论和观念层次；（4）活动和实践的层次。"① 虽然，也有学者不赞同这种多层次的评价描述，而强调以理性思考为内涵的狭义的评价概念："评价不是下意识或当下的价值领悟或体验……真正的评价是自觉的，是经过理性思考的结果。"② 但从广义上理解评价内涵，对于我们的研究将更有意义，更切合音乐评价的实际。首先，广义的评价包含了狭义的评价，它并不排除理性思考层次上的评价。更重要的是，在现实中，当人们对音乐或其他艺术品做出好、不好，有价值、无价值的估价时，常常并未经过预先的、明确的理性思考，人们的确会一听或一看到某部艺术作品就产生美感、舒适感。中世纪神学家阿奎那（St. Thomas Aquinas，1226～1274）曾说，"凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫美的"③，英国学者夏夫兹博里（Shaftesbury，1671～1713）则说，"眼睛一看到形状，耳朵一听到声音，就立刻认识到美、秀雅与和谐"④，这都说明了此种评价的存在。而康德的审美无目的说则强调了审美无概念的内容，即不以概念为中介，不经逻辑推理，仅凭直觉作出判断。再如摩尔与克罗齐（Benedetto Croce，1866～1952）的理论，认为价值和美都必须通过直觉来把握。既然现实中许多人都有这种评价经验，我们没有理由忽略它。同时，从广义上定义评价，还有助于我们将多层次

① 李德顺主编：《价值学大辞典》，中国人民大学出版社，1995年版，第506页。

② 江传月：《评价的认识本质和真理性——刘易斯价值理论研究》，中山大学出版社，2005年版，第142页。

③ 朱光潜：《西方美学史》，上册，人民文学出版社，1964年版，第116页。

④ 同上，第196页。

的评价和多层次的认知对应起来，就是说，在音乐认知的不同层次上，都可能伴随着评价。

（四）评价的类型与程度

若从评价的性质看，人们对任何事物的评价，无论在哪个心理层次上，归根到底可分为三类，一是肯定性评价（积极评价），二是否定性评价（消极评价），三是中间性评价（无所谓积极或消极的评价）。符合评价者标准的事物，自然获得肯定性评价，反之，则获得否定性评价，与评价者标准未构成明确的符合或不符合关系者往往引发中间性评价。从评价的表达方式看，则可分成两类，一是情绪、情感评价，即以某种积极或消极的情绪、情感对对象作出评价，这是一种心理感受。二是语言评价，即通过一定的语词、语句展开评价。无论是肯定性评价、否定性评价还是中间性评价，都可能采用这两种评价表达方式。

在肯定性评价中，人们的情绪、情感表现有快感、美感、满足感、舒适感、适宜感等，语言表达则多用“好”、“美”、“杰出”、“伟大”等词藻；在否定性评价中，人们情绪、情感表现有不快感、不美感、不满足感、不舒适感、不适宜感等，语言表达则常用“不好”、“不美”、“坏”、“低劣”等词藻；在中间性评价中，人们表现出的情绪、情感相对平静，常以“一般”、“凑合”等词藻形容之。

当然，在肯定、否定性评价中，也存在着并未直接指出对象是“好”或“不好”的情况，它们常以分析性、描述性的口吻，以表述评价者对作品的某种认知结果的方式来展示评价者的态度。如我国音乐史家蔡良玉说，莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756～1791）的“C大调第41交响曲宏伟豪迈，乐观向上，预示了贝多芬的英雄交响曲的出现。”① 俄罗斯音乐评论家赫尔曼·拉罗查

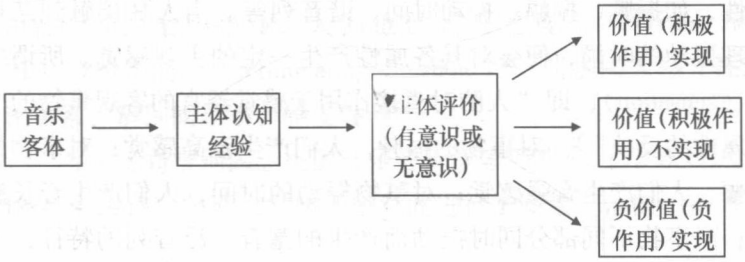
① 蔡良玉：《西方音乐文化》，人民音乐出版社，1999年版，第194页。

（Hermann Laroche，1845～1904）说："《包里斯·戈杜诺夫》中过多的不协和音和对声乐声部的无能处理，使得听众无法区分哪些是原作的音，哪些是表演者的错音。"① 以上两则评价皆未直接指出作品是"好"或"不好"，但在其措辞、语气和内容中，明显隐含着评价者对作品"好"与"不好"的评价。前者其实是说，作品"宏伟豪迈、乐观向上"的精神气质是好的，其历史影响力是巨大的；后者则在说，作品在音高组织上是不好的。

此外，在肯定性评价、否定性评价中，还存在着各种各样的程度和等级。如美国哲学家阿尔齐·巴赫姆（Archie J. Bahm，1907～1996）所说："一些好可能是更好或不那么好。一些坏可能是更坏或不那么坏……好与坏的不同特性正体现在我们的语言中，如'好'（good）、'较好'（better）、'最好'（best）、'坏'（bad）、'较坏'（worse）、'最坏'（worst）。"②

上文初步说明，音乐的积极作用之所以可能，有赖于主体对音乐作品所进行的认知与评价两种精神活动，主体是在自身的音乐认知经验基础上展开音乐评价的，这些评价活动可以是有意识的，也可以是无意识的，如图：

图2－1－1：



① Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective: critical assaults on composers since Beethoven's time.* University of Washington Press. 1981, p. 6.

② Bahm, Achie J. *Axiology: The Science of Values* [M]. Amsterdam – Atlanta. GA, 1993, p. 38.

由此，我们可以将“音乐的价值何以可能”这个具有哲学意味的提问置换成两个更为具体、且与经验层面的研究更为贴近的问题，即“主体的音乐认知经验如何”及“主体如何评价这些经验”？对这两个问题的回答将构成二、三章的主要内容。

第二节　音乐的感觉与评价

一、音乐的感觉

一般说来，音乐之所以成其为音乐，最基本的一个规定性在于，它以声音作为自己的感性材料。但实际上，物质世界中并未真正存在着声音这样一种东西，所存在的仅仅是物体的振动。当物体的振动通过一定介质——如空气、水、金属等的振动而作用于人耳时，人们便将它们感觉为声音。如美国当代心理学家戴维斯（John Booth Davies，生年不详）所言：“一把小提琴并没有发散出音乐，它仅仅以某种方式振动着，耳朵则首先为我们提供了声音的感觉；根据这些感觉信息，我们才可能决定这些声音是不是音乐，是否能让我们感到愉悦。”①

既然声音产生于物体振动，那么，它本身必然具有某些物理属性，如振频、振幅、振动时间、谐音列等。当人耳接触到某种物理振动的时候，便会对其各属性产生一定的主观感觉。所谓感觉（sensation），即“人脑对直接作用于感觉器官的客观事物的个别属性的反映”②。对事物的振频，人们产生音高感觉；对事物的振幅，人们产生音强感觉；对事物振动的时间，人们产生音长感觉；对事物不同部分同时振动而产生的基音、泛音列的特征，人

---

① Davies, John Booth. *The Psychology of Music* [M]. Stanford University Press. 1978, p. 27.

② 叶弈乾、何存道、梁宁建主编：《普通心理学》，华东师范大学，1997 年版，第 127 页。

们产生音色感觉。可以说，声音正是人与环境中各种物理振动建立起主客关系后的最初产物，它作为最初级的认知经验而存在于人的意识中，音乐对人而言的一切意义、价值，皆从这里开始。

（一）音高、音强、音长、音色、音源的感觉

只要是正常的听觉系统都具备最基本的声音感觉能力，用心理学术语说，即听觉的“感受性”。在听觉感受性的研究中，有两个与我们的讨论密切相关的问题：其一，听感觉所能感受到的声音范围如何？其二，听感觉所能辨别的声音如何？①

心理学家通过测量人的听觉感受阈限来回答以上问题。听觉感受阈限即听觉能力的限度，其中最基本的两个阈限是音高阈限和音强阈限。据研究，人耳的音高阈限约为20～20000赫兹，音强阈限则约为0～120分贝。在音乐实践中，人们所使用的声音频率范围大致在20～4000赫兹，声音强度范围大致在25～100分贝②，因此，音乐中的声音应是具备正常听力的人可以听见的。

如果说，音高阈限和音强阈限回答了听感觉所能感受的声音范围如何的问题，那么，差别感受阈限则用以回答听觉所能辨别的声音如何，它指听感觉所能辨别的音高、音强、音长、音色等声音属性的最小范围，人们也称其为差阈（Difference limen，DL）或辨别阈（Discriminating threshold）③。辨别阈与感受性成反比关系，辨别阈越小，感受性越大。

关于音高辨别阈。美国音乐心理学家西肖尔（C. E. Seashore，1866～1949）曾通过实验手段对此进行了测量。他向一系列未经

---

① 关于这两个问题的较早讨论，可参见张前的《音乐欣赏心理分析》，人民音乐出版社，1983年版，第13～15页。

② 韩宝强：《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003年版，第48页。

③ 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999年版，第35页。

特别筛选的受试者们播放了两个不同频率的纯音①，其中较低的音为435赫兹，较高的音则以30、23、17、12、8、5、3、2、1、0.5赫兹的级别不断朝435赫兹降低，直到受试者无法分别出两个音的高低差异为止。通过测量，西肖尔发现其中最敏锐的受试者可以分辨0.5赫兹的音高差异，最迟钝的受试者则无法分辨出一个半音、甚至全音的差异，而80%受试者音高辨别阈的平均值为3赫兹②，此数值可视为一般人的音高辨别阈。当然，在不同声音频段，人耳的音高辨别阈仍有不同，有学者认为，若声音在1000赫兹以下，音高辨别阈约为1～2赫兹；若在1000赫兹以上，音高辨别阈则随频率增加而增加，相当于频率的0.1～0.2%③。根据上述两项研究，若将十二平均律中的a^1音（约440赫兹）和$^{\#}g^1$音（约415.32赫兹）组成的半音平均分成四份，每个音相差约6.2赫兹，当两个毗连的四分之一音依次出现时，具有一般听力的人在理论上是可以辨别它们的。这说明，某些微分音音乐对于听感觉而言并非毫无意义。

关于音强辨别阈。据研究，若以白噪声④为刺激信号，人耳在20～95分贝的音强范围内，辨别阈基本保持在0.3分贝左右，在音强降至10分贝时，辨别阈稍大，感受性稍低⑤。若以不同频率的纯音为刺激信号，在5～80分贝的音强范围内，辨别阈数值

---

① 纯音（pure tone），即由单一振动频率成分构成的声音，与复合音（complex tone）相对。复合音是由一个基音（fundamental）和多个泛音（partial，harmonic）共同振动而产生的声音。

② Seashore, C. E. *Psychology of Music* [M]. McGraw-Hill Book Company, Inc. 1938, pp. 55～57.

③ 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999年版，第35页。

④ 白噪声（white noise）是一种人工噪声，包含了人耳可听见的所有声音频率（20～20000赫兹），且各频率的能量彼此相当，听起来有如下雨声。

⑤ 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999年版，第37页。

呈递减趋势。比如，面对20分贝的纯音，音强辨别阈约为1.5分贝，面对40分贝的纯音，辨别阈约为0.7分贝，面对80分贝的纯音，辨别阈约为0.35分贝①。随着纯音音量的增加，辨别阈逐渐缩小，感受性则逐渐提高。

关于音长辨别阈，目前尚无完整测定资料。西肖尔通过实验发现最灵敏的受试者可辨认出0.01秒（即10毫秒）的音长差异，不那么灵敏的受试者也能辨别出0.1秒（即100毫秒）或0.2秒（即200毫秒）的差异②。据另一项研究成果，在40毫秒～1秒的声音时程范围内，人的辨别阈约为声音时程的7%。当信号的时程短于40毫秒时，能检测最小变化的百分数逐渐增大③。照此数据，许多拥有正常听力的人们皆可较轻松地辨别持续300毫秒和持续350毫秒的音长差异。

与音高、音强、音长辨别阈研究相比，人们对音色辨别阈的研究更难以达到定量水平，因为“音色本身没有区别分明的级度变化和对应的物理量”④。据研究，人们所听到的绝大多数声音皆非纯音，而是复合音。如在钢琴上弹奏中央C，该音便是一个复合音，它由我们所听见的C音（基音）和一系列泛音构成。关于音色差异，有学者指出：“每个乐音音色的异同，主要是谐音列的两个基本因素而定：一是谐音的数量，二是每个谐音的强度。”⑤

---

① 谢鼎华主编：《基础与应用听力学》，湖南科学技术出版社，2003年版，第122～123页。

② Seashore, C. E. *Psychology of Music* [M]. McGraw-Hill Book Company, Inc. 1938, p. 91.

③ 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999年版，第38页。也可参见梁之安、邓元诚、丁荣定：《声音信号的时程辨别阈与信号时程的关系》，《声学学报》，1965年第4期。

④ 韩宝强：《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003年版，第54页。

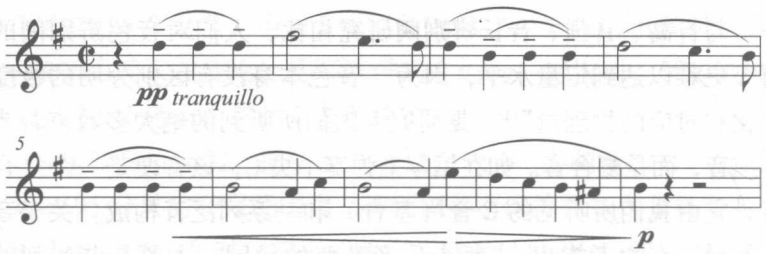
⑤ 所谓谐音列，指将物体震动时产生的所有基音和泛音按高低顺序排列而成的序列。参见韩宝强：《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003年版，第60页。

亦即，两个同样音高、音强、音长的乐音，若二者基音和泛音的强度不同，或泛音数量不同，它们的音色就会不同。

要以定量的方式说明音色辨别阈，有赖于音响学、心理学研究的深入，本书仅指出，生活和艺术实践早已证明了人耳的音色辨别力是很高的。人们不但能辨别不同人的嗓音，不同乐器的音色，还能辨别同一件乐器发出的不同音色。一些专业人士甚至能辨别出某唱片中的小提琴音色是属于海菲兹或帕尔曼，能辨别出某一段木管乐合奏中运用了哪几种乐器。

为了更好地说明上述听觉辨别能力在具体音乐感觉经验中的体现，不妨看看下例：

谱例：2－2－1 门德尔松《e小调小提琴协奏曲》第一乐章副部主题

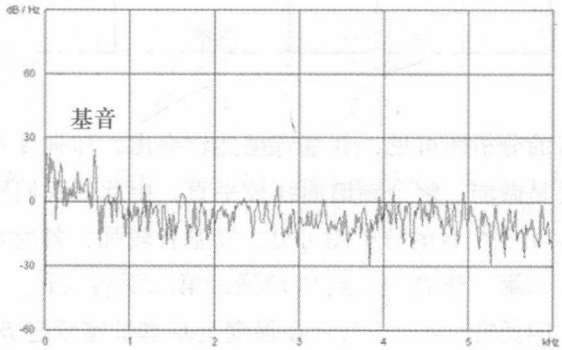


上例为门德尔松《e小调小提琴协奏曲》第一乐章的副部主题，我们仅关注独奏小提琴声部的前三个音。从谱面可见，三个音在音高、音长、演奏法上是一致的，皆是四分音符的D音，运用波弓演奏。但是，对于追求细腻处理风格的小提琴手——如德国小提琴家安妮·索菲·穆特（Anne－Sophie Mutter，1963～）而言，仍可能在凝固的乐谱中找到自由处理的空间。首先，她会将三个音演奏得一个比一个强，以造成音响上的细微力度变化；其次，她会将三个音的音长演奏得不那么平均，以造成既在节奏之内，又在节奏之外的时值伸缩，如将第二个音演奏得稍短一点，将第三个音演奏得稍长一点。其三，她会赋予三个音不一样的音

色，如在第一个音处，左手不使用揉弦，右手运弓速度稍快，且不施加太多压力，而在第二、三个音处加入较密的揉弦，并逐渐对琴弓施加压力等①。这一系列处理将使得三个 D 音极富于表情性，并造成音乐运动的方向感，获得一种“往前送”的感觉，它们自然地导向下一小节的高点，即♯F 音。

对于听众而言，必须首先凭借自己的听感觉把握上述处理所造成的音响效果，才可能从这段音乐中获得审美价值。由于难以从演奏大师的唱片中分离出独奏声部，笔者试以自己模仿的演奏录音来说明问题。首先，通过音频软件 Spectrogram v14.0 测定，笔者演奏的三个 D 音的振动频率皆为 588 赫兹；在响度方面，第一个音为 47 分贝，第二个音为 70 分贝，第三个音为 74 分贝；在音色方面，若用一般形容词描述，第一个 D 音略显“空灵”，第二个 D 音较为“浓密”，第三个 D 音则由于力度的加强，而显得更为“坚实”。若从音响学角度看，造成如此音色变化的原因则在于三个音的基音、泛音的振动状态不同。以下是三个音的频谱分析图：

图 2-2-1：第一个 D 的频谱分析图



① 以上为德国小提琴家安妮·索菲·穆特对此三个音的诠释方式。CD 版本为：穆特独奏，卡拉扬指挥，柏林爱乐乐团协奏（DG 公司出品，CD 号为 445 515-2）。

图2-2-2：第二个D的频谱分析图

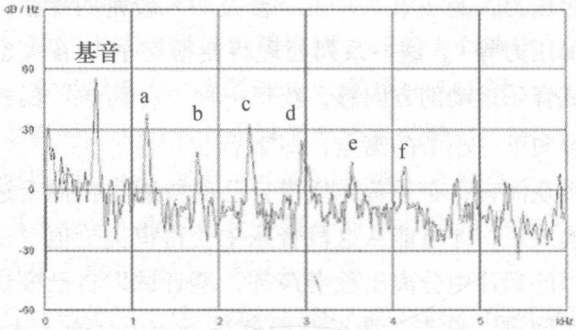
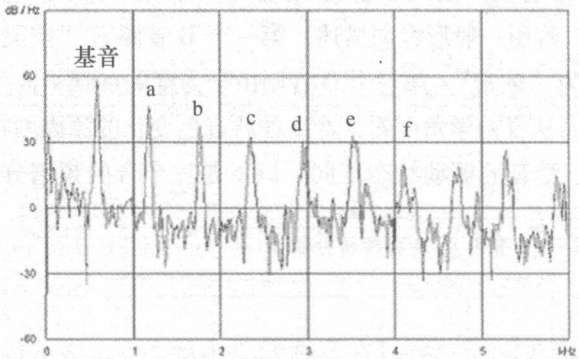


图2-2-3：第三个D的频谱分析图

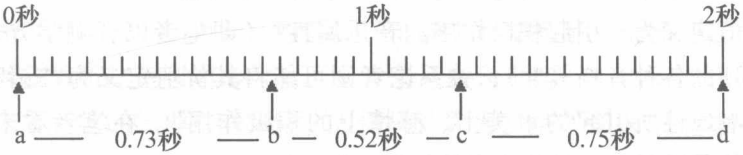


从第一个音的分析图可见，其基音虽然较突出，却强度不大，泛音的强度更是微弱，整个频谱曲线较平直，由此，我们感觉到较“空灵”。从第二个音的分析图可见，其基音较强，各泛音振动较明显，其中，第一泛音（a点）较强，第二泛音（b点）较弱，第三号以上的泛音（c至f点）在强度上基本呈递减趋势。由此，我们感觉较“浓密”。从第三个音的分析图可见，其基音和泛音的强度皆超过了第二个音。其中，第一至第四泛音（a至d点）在强度上呈递减趋势，第五泛音（e点）稍强，第六泛音（f点）

以上的高频泛音在强度上也有递增趋势。由此，我们感觉到该音比第二个音更“坚实”。当然，若从演奏角度看，造成如此音色变化的原因在于演奏者对揉弦、弓速、压力的控制。

至于音长方面，以 Cool Edit 软件测定，三个 D 音总共持续了 2 秒，第一个音为 0.73 秒，第二个音为 0.52 秒，第三个音为 0.75 秒，以下为手绘示意图：

图 2-2-4：



综上所述，当聆听门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》第一乐章副部主题的前三个音时，听感觉至少可以告诉我们如下信息：

图 2-2-5：

声音的次序 / 声音的属性	第一个音	第二个音	第三个音
振频	588 赫兹	588 赫兹	588 赫兹
振幅	47 分贝	70 分贝	74 分贝
振动时间	0.73 秒	0.52 秒	0.75 秒
谐音列	基音、泛音强度不大，频谱曲线较为平直	基音较强，泛音振动较明显，其强度呈递减趋势	基音、泛音强度大，第一至第四泛音在强度上递减

虽然，听感觉不会如此清晰地意识到每一个音的物理数据，但具有这些物理属性的振动状态却实实在在地被我们以人类特有的方式感觉到了。无论一部作品持续的时间有多长，无论作品每一个时间点上有多少声音同时发响，听感觉都在兢兢业业地收集着每一个声音的信息，正是这最初级的感觉信息，构成了音乐的

意义与价值的初始条件。当听感觉在把握了三个 D 音的细微差异后，一种“向前送”的音乐运动趋势也为我们所感受，当音乐继续导向第二小节的高点音♯F，并在随后的 E、D 两音处渐弱时，听众将感受到一个小小的音响波澜，并可能产生一个小小的情绪波动。由此，这一极小的细节开始为人们带来审美上的积极作用，其“审美价值”、“感情价值”、“表现价值”得以成为可能。

当这些积极作用实现之后，属性论者也许会将该音乐片段的价值定义为“引起积极作用的音乐属性”（即笔者以音响学方式描述的各种音响属性）；关系论者则可能将其价值定义为“诸种音响属性所引起的审美上、感情上的积极作用”。在笔者看来，这都是可行的，虽然本书选择了后者。

除音高、音强、音长、音色辨别力外，还有一种易被忽视的听觉辨别能力，即人耳对声音位置的辨别能力，或称声源定位（sound localization）能力。据研究，“由于距离和传播途中声学条件的不同，从不同方位传来的声音，到达双耳时的时间和强度便有所不同。”① 就是说，人们可凭借声音到达双耳的时间差和强度差来辨别声源位置。有学者曾以无规则的噪音为刺激信号对 60 位听力正常的受试者进行测定，发现其中最小的声源辨别阈为 1.3 度（即当位于受试者前方的声源移动了 1.3 度便可被察觉），最大的为 5.8 度，平均为 3.5 度②。

在传统的音乐实践中，人耳的方位辨别能力对于音乐审美而言并没有太大意义。熟悉门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》第一乐章副部的听众一定记得，在小提琴主要旋律出现前，长笛和单

---

① 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999 年版，第 23 页。

② 梁之安、杨琼华、林华英：《声源定位与声源位置辨别阈》，《声学学报》，1966 年第 1 期。

簧管首先将副部主题作了一个不完整的陈述，就在它们话音刚落之时，独奏小提琴悄然进入。假设我们站在指挥台的位置聆听这一交接，必定会把握到一个明显的声音移位现象。但是，把握到以上现象对于音乐审美并没有太大价值。而在现代音乐实践中，一些作曲家着意强调了音响的空间变化，甚至将声音之空间特性的重要性提高至与音高、音强、音长、音色并列的位置上。在德国作曲家斯托克豪森（Karlheiz Stockhausen，1928～ ）的电子音乐作品《青年之歌》（*Gesang der Junglinge*）中，作曲家在听众周围安置了五个扬声器，声音从一个扬声器移到另一个扬声器，有时围着听众呈圆周形运动，有时则成对角形运动。由于该作品突出了音响的物理空间特性，人们将其称为“空间音乐”①。这种创作观念进而影响到某些非实验性的音乐创作，如我国作曲家谭盾的《火祭》。该作品把乐队分为两部分，要求各自在舞台上和观众席中演奏，由此营造出弥散于整个音乐厅的音响效果及声音移位效果。随着作曲家对声音空间的重视，人耳的声源定位能力在某些音乐审美过程中的重要性也逐渐提高了。

从上文引用的各种心理学数据可见，心理学家的测试只能就每一种阈限给出一个大致的范围，却不能给出绝对的数字。这说明，从听感觉层次开始，人与人之间便存在差异，存在能力高低之分。可是，只要是听力正常的人，彼此的差异似乎又不至于超出人类这个物种所给定的限度。人的听力再好，也不可能像海豚、蝙蝠那样灵敏②。即便人与人之间仍有听力上的差异，也不

① 斯托克豪森曾说：“关于声音的速度，即声音从一个扬声器跳到另一个扬声器的快慢，它的重要性，现在已变得象过去的音高一样重要。”（钟子林：《现代音乐概述》，人民音乐出版社，1991 年版，第 163 页。）

② 据动物听力学研究，蝙蝠的听频范围在 15～150 千赫之内，海豚则在 1～150 千赫之内。参见梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999 年版，第 26 页。

过是一种“有限的差异”①。

许多哲学、生物学、心理学、文化人类学学者都认为，人类具有某种先天共通性。严格地讲，所谓的共通性只能是“质的共通性”，而并非“绝对的一致性”，它并不否认个体之间不可避免的“量的差异性”。之所以说“量的差异性”是不可避免的，原因有三：(1) 个体的听觉器官及其相应的神经系统可能先天就有差异。正如没有两个人的指纹完全一致，也没有两个人的听力完全一致。有的人天生敏锐一些，有的人天生迟钝一些，这种先天的不平等，在自然界中司空见惯。(2) 除先天差异外，个体后天的生活实践将在一定程度上影响其听觉器官及其神经系统的发展与构造②。如心理学家所言：“我们的各种感受性都是在生活实践的过程中发展起来的，因此，由于生活实践的不同，人们在各种感受性方面也就会有很大的差异”③，“音乐家的声音差别感受阈显然要比一般人的小得多，彩画家的颜色差别感受阈也比一般人的小得多，其原因就是由于音乐家的声音分析器的大脑末端在音乐活动的实践过程中形成了极其精致的分化性抑制，彩画家的光

---

① “有限的差异”观念在文化人类学界早有讨论。比如，出生于俄国的美国文化人类学家哥登卫舍（A. A. Goldenweiser，1880～1940）曾提出“有限变异”原则，认为人类的文化虽然在形态上多有差异，但其差异的可能性是有限的。比如，不同文化中的拐杖虽然在形态上多有不同，但由于人们制造拐杖的主要目的大体一致，由此，不同文化中拐杖的形态又不至于毫无共同之处。英国著名人类学家马林诺夫斯基（B. Malinowski，1884～1942）吸收了以上观点，用它来分析不同文化中船的形态，他说：“虽则构造这浮海船只的细节变异很大，但是它的形式却决定于许多特定的条件。造一只船，目的是在解决一个如何渡水的问题，因此，它是受着‘有限变异’原则的支配。”（参见马林诺夫斯基《文化论》，费孝通译，华夏出版社，2002 年版，第 19、23 页。）对此，下文仍将论及。

② 早在 1809 年，法国博物学家拉马克（J. B. de Lamarck，1744～1829）便提出“器官用进废退”的思想，他相信，“环境的改变会引起动物习性的改变，习性的改变会使其某些器官经常使用而得到发展，令一些器官由于不使用而退化”（田清涞：《普通生物学》，海洋出版社，2000 年版，第 244 页）。

③ 杨清：《心理学概论》，吉林人民出版社，1983 年版，第 185 页。

性分析器的大脑末端在绘画活动的实践过程中形成了极其精致的分化性抑制。”[①] （3）在实际的聆听过程中，听感觉并不是与听者的经验知识完全绝缘的。虽然实验证明正常的听感觉已然具有很强的感受性，但面对音乐中各参数的细微变化，并非所有听众都可以把握它们。一位富于经验的飞机工程师，可能一听见马达的声音，便能判定飞机是否出现故障；一位富于经验的鸟类学家，只要一听见某种鸟鸣声，就知道这是由哪种鸟发出的，这意味着他们皆有敏锐的听觉辨别力，但这并不意味着他们同样可以在无人引导的情况下，听出门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》第一乐章副部主题头三个音的细微变化。因为他们记忆中储存的经验并不是关于西方音乐的经验，他们所具有的关于马达声和鸟鸣声的经验，无法成为聆听《e 小调小提琴协奏曲》时的参照。正是以上三个原因，导致不同主体在聆听音乐时，从感觉层次上就开始出现差异，这成为导致音乐价值差异性的最初原因。

（二）从认知角度看协和与不协和的感觉

前文仅涉及人们“听见”和“辨别”声音的问题，而当人们听见两个或两个以上声音同时鸣响——如音乐中的和声音程与和弦时，还会产生一些同可归入感觉层次的生理心理反应，如协和（consonance）与不协和（dissonance）的感觉。

人们为什么会觉得某些音程是协和的，另一些音程是不协和的？学术界并无公认答案。该问题的困难性在于，协和与不协和感受，并非仅属听感觉层次的问题，它还涉及人们的音乐文化背景。在不同的历史、文化环境中，人们对协和与不协和的看法是大相径庭的。并且，在不同的音乐上下文中，人们对协和、不协和的感受也可能发生变化。由此，学者们区分了“感觉的协和”

① 杨清：《心理学概论》，吉林人民出版社，1983 年版，第 173～175 页。

(sensory consonance) 与“音乐的协和”(musical consonance):“‘感觉的协和’指对声音的直接的感觉印象，如愉快或不愉快；它可以是由一位未受音乐训练的人对那些孤立（脱离音乐上下文）的声音的判断。‘音乐的协和’则是对一定音乐上下文中声音的愉快和不愉快的判断；它显著地取决于音乐经验和训练，同时也与感觉的协和有关。协和的这两个方面难以区分，在许多情况下，对协和的判断取决于感觉过程和音乐经验的相互作用。”[①] 这里，笔者将更多地关注“感觉的协和与不协和”。

在诸种相关研究中，最为人们所熟悉的或许是简单频率比理论和拍音（beats）理论。前者早在古希腊时期便由毕达哥拉斯学派提出，后者则由德国生理学家黑尔姆霍尔茨（Hermann von Helmholtz，1821～1894）首创，两种理论皆在后世得以发展。简单频率比理论认为，音程两音的频率若构成简单整数比[②]，那么，二者便趋于协和。比如，八度（2:1）、纯五度（3:2）、纯四度（4:3）便是协和的；大六度（5:3）、大三度（5:4）、小三度（6:5）、小六度（8:5）次之；大二度（9:8）、小二度（16:15）则因比例关系相对复杂，听起来不协和。此种理论在鲍埃修（A. M. T. S. Boethius，480～524）、扎林诺（G. Zarlino，1517～1590）、笛卡尔（René Descartes，1596～1650）等理论家处得以继承[③]。直到20世纪，美国音乐心理学家穆塞尔（James L. Mursell，1893～1963）仍持此观点[④]。

拍音理论则产生于19世纪末。黑尔姆霍尔茨认为，协和音

---

① Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. . 6. Macmillan Publishers Limited. 2001, p. 326.

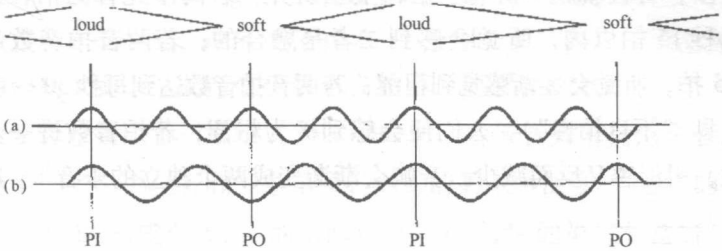
② 所谓简单整数，即1和4之间的整数。

③ Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Macmillan Publishers Limited. 2001, pp. 325～326.

④ 参见 Mursell, James L. *The Psychology of Music* [M]. Greenwood Press. 1971, p. 82.

程具有柔滑（smoothness）的感觉特征，不协和音程则具有粗涩（roughness）的感觉特征，这是由音程中所包含的拍音决定的。所谓“拍音”，即“当两个高度比较接近的乐音同时发声时，产生的一种有规律的强弱变化的声音效果。严格地讲，拍音不是真正意义的‘音’，而是人耳对声音强弱变化而产生的一种‘抖动’的感觉。”① 问题在于，这种声音“抖动”是如何产生的？音乐心理学家戴维斯对此作了简明解释，即强弱“抖动”现象与两个同时鸣响的声音声波的相位关系（phase relationship）有关。所谓相位，在此专指某一瞬间中两个或两个以上同时发响的声波之间的关系。为了更好地说明问题，下面借用戴维斯的图解阐述：

图2-2-6：两个纯音的相位关系图



该例转引自约翰·布斯·戴维斯（John Booth Davies）：《音乐心理学》（*The Psychology of Music*. Stanford University Press. 1987. p. 59.）

据戴氏所言，上图显示了两个声波波形之间的相位关系。从中可见，声波 a 比声波 b 的频率更密，亦即听起来音高更高，由此导致两个声波无法完全重合。在 PI 的位置上，两个声波是重合的，此时，二者处于“一致相位”（in phase）关系，而在 PO 处，两个声波一个向上运动，一个向下运动，处于“相反相位”（opposite phase）关系。当两个声波处于一致相位关系时，二者的重合

① 韩宝强：《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003 年版，第 80 页。

将使音程的音量增大，当它们处于相反相位关系时，两个声波就会相互抵消，音量因此减弱。有趣的是，如果两个声波处在“完全相反运动”（perfectly opposed motions）的状态中，它们将相互抵消，其结果即完全无声。当然，这种情况在现实中几乎不存在①。由于上述原因，两个音同时发响的时候，会产生时强时弱的音量波动，这就是拍音。其中，音量每波动一次，即一“拍”，或称为“一拍的拍音”。当两个纯音的频率十分接近的时候，“拍音出现的速率（rate）等于两个纯音之间的频率差”②，比如，440赫兹和446赫兹的两个纯音同时鸣响而产生的拍音，即6拍拍音，更准确地说，即每秒6拍的拍音。

值得注意的是，对于两个同时鸣响的纯音而言，并非拍音拍数越多，音程就越不协和。据韩宝强研究，若两个纯音的拍音数在每秒15拍以内，听觉会感到二者是融合的；若两音拍音数超过15拍，听觉会逐渐感觉到粗涩；若两音拍音数达到每秒30～40次（即“不良拍音”），人们便会感到极为粗涩；若拍音数进一步扩大，粗涩感又反而减少，音响会渐渐变成两个独立的乐音③。这

---

① Davies, John Booth. *The Psychology of Music* [M]. Stanford University Press. 1978, pp. 30, 31, 58, 59.

② Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 6. Macmillan Publishers Limited. 2001, p. 326.

③ 韩宝强：《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003年版，第81、83、84页。也有学者认为，若两个纯音的频率差大于20赫兹，亦即二者产生20拍拍音，人耳也就无法处理快速的拍音抖动，由此感觉到粗涩（参见 Deutsch, Diana. *The Psychology of Music* [M]. Academic Press Inc. 1982, p. 15.）。美国心理学家皮奥姆普（R. Plomp）和勒维尔特（W. J. M. Levelt）也表达了类似的观点：“如果两个纯音同时发响，它们的频率差很小，那么，人们就会听见在响度上缓慢波动的拍音，但声音仍然是协和的。如果两个音频率相差加大，那么，拍音就会更快、更响地波动，听起来有些不愉快。如果频率差继续扩大，声音的响度虽逐渐稳定，但声音却变得粗糙，让人不快。最后，当频率达到足够的差异，人们将听见两个分明的音高，整体效果趋于协和。此时，声音将在耳蜗中被断定为分离的音，它们不再相互干扰。”（Sadie, Stanley [editor]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 6. Macmillan Publishers Limited. 2001, p. 326.）

说明，不良拍音往往产生于音高十分接近的两个纯音之间，如两个近乎小二度的纯音，或小二度、大二度的纯音之间。如英国音乐声学家坎普贝尔（Murray Campbell，生年不详）① 和格雷蒂（Clive Greated，生年不详）② 所言，绝大多数造成明显粗涩感的音程距离是半音，全音次之③。

以上涉及的皆是纯音，可在音乐实践中，人们运用的绝大多数声音都是复合音，这使得协和与不协和的讨论变得更为复杂。因为，对于两个同时鸣响的复合音而言，拍音不仅可能发生在二者的基音之间，还可能发生在二者的泛音之间。当两个复合音构成八度时（如 $c-c^1$），二者谐音列的前六音（包括基音和泛音）完全重合，未包含不良拍音，效果高度协和④；当两个复合音构成纯五度时（如 c－g），二者谐音列的前六音之间将产生两个全音，如 c 的第三、四号泛音 c^2 和 e^2 分别与 g 的第二号泛音 d^2 之间构成全音，由此产生少量不良拍音，效果不如八度协和；当两个复合音构成小三度时（如 $c-{}^{\flat}e$），二者谐音列的前六个音之间至少产生一个全音和一个半音，如 c 的第三号泛音 c^2 与 ${}^{\flat}e$ 的第二号泛音 ${}^{\flat}b^1$ 构成全音，c 的第四号泛音 e^2 与 ${}^{\flat}e$ 的第三号泛音 ${}^{\flat}e^2$ 则构成半音，由此，不良拍音增多，不协和程度提高；当两个复合音构成小二度时（如 $c-{}^{\flat}d$），二者谐音列的前六音（包括基音）

---

① 马雷·坎普贝尔（Murray Campbell）是英国当代音乐声学专家，现为爱丁堡大学教授，主要研究领域为声学测量、乐器史、管乐声学原理等。

② 克莱夫·格雷蒂（Clive Greated）同是英国当代音乐声学家，同时也是一位钢琴伴奏员，现为爱丁堡大学教授。

③ Campbell, Murray and Greated, Clive. *Musician's Guide to Acoustics* [M]. J. M. Dent & Sons Ltd. 1987, p. 166.

④ 之所以强调各音谐音列的前六音，是因为，“较低的泛音常常在决定整个协和印象的时候更为重要，因为，对于大多数乐器而言，较低的泛音比较高的泛音更明显”（Sadie, Stanley [editor]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 6. Macmillan Publishers Limited. 2001, p. 327.）。

之间将全部结成半音关系，由此高度不协和①。值得一提的是，那些不良拍音相对较少的音程（如八度、纯五度），其两个基音之间的频率正好构成简单整数比关系，反之，不良拍音较多的音程（如小二度），其两个基音之间的频率也正好构成相对复杂的比例关系。这意味着，拍音理论和简单整数比理论有一些相通之处。

以上各种理论虽针对音程而发，却也可用于和弦研究。只要人们首先证明了某些音程的不协和性，便可进而认为，包含这些不协和音程越多的和弦便越不协和。这种思路早已出现在许多乐理书籍中，这里不作赘述，仅提一点：人们在听感觉层次对音程、和弦协和与不协和的感受，具有一定的认知意义。也就是说，如同音高、音强、音长、音色感觉是人的听觉系统对客观世界中物理振动的主观反映一样，协和与不协和感觉也是人的听觉感官及相关神经系统，对同时鸣响的乐音之物理属性（相位关系、拍音数、频率比）的主观反映，同是人们最基本的音乐认知经验之一。

二、听感觉层次的音乐评价

几乎在获得某种听感觉信息同时，机体便开始对这些信息做出最初级的评价了。这种最初级的评价表现为，若当前听觉经验愉悦，机体便产生积极的心理感受，如快感、适宜感、舒适感等，反之，则产生消极的心理感受，如不快感、不适宜感、不舒适感等。而在听到既不十分悦耳又不十分刺耳的声音时，机体则处在一种较平静的感受状态中。

那么，在听感觉层次上，怎样的声音可能引起积极感受？主

① 更多的讨论，参见 Campbell, Murray and Greated, Clive. *Musician's Guide to Acoustics* [M]. J. M. Dent & Sons Ltd, 1987, p. 166.

体所依据的评价标准是什么？

（一）听感觉评价与“省力”标准

首先，能引起积极心理感受的声音，往往是主体无需花费太大精力就可以听清楚或辨别清楚的声音。据研究，人耳最敏感的声音频段为1000～4000赫兹。我们虽没有理由说，该范围内的声音在任何情况下都比其他声音更有价值，但至少可以说，在同等声学条件下，该频段的声音比其他频段的声音更易于为听感觉所把握，对于纯感觉层次的听觉而言，显得更好。在音乐中，人们使用的声音频段约为20～4000赫兹，这意味着，音乐之声的下限（20赫兹）早已大大超出了人耳最敏感的声音频段的下限（1000赫兹），如钢琴低音区的音高便是极不易辨别的（其最低音仅有27.5赫兹），对于纯感觉层次的听觉而言，该音区的价值是较小的。

同理，在0～120分贝的音强阈限内，0分贝及以上的音量是听觉可听见的①，随着分贝数的提高，音量越来越响，直到响至引起人的不适感之前，我们同样没有理由说其中哪个级别的响度在任何情况下皆比其他级别的响度更有价值。但若仅以“是否易于被听清楚”为标准，那么，30～70分贝的声音是较好的，特别是在语言表达的时候，该范围的声音既清晰易辨，又不易于引起疲劳②。若强度超出了舒适范围，达到90分贝、甚至100分贝以上——特别是伴随着高频率的音高，且长时间持续的时候，

① 需要指出，并非所有频率的声音在0分贝状态下皆可以被人耳听见，至少要1000赫兹的声音，才能在0分贝强度下被人耳听见，若只有30赫兹的音高，则必须达到65分贝的音强，才可能被人耳听见（参见孟昭兰主编：《普通心理学》，北京大学出版社，2005年版，第111页）。

② 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999年版，第25页。

其振动将会对人的生理机能造成损伤，如带来压痛感，造成交感神经紧张，导致心跳加快、心律不齐，甚至引起暂时性或永久性耳聋。这些声音不但无价值，反而有负价值，机体将本能地回避它们。

如果追问“为什么听起来省力的声音会更好”？原因或许在于，省力、节约能量有利于生命体在充满竞争和危险的自然界中维持自己的生命。如黎乔立所言：“懂得休息，是自然界动物的力量的一个方面，是具有生存竞争意义的……懂得休息的动物，要比不懂得休息的动物更容易取胜。”① 这种省力的需求构成了人类各种活动最基本的原则，自然也影响到人的认知和审美活动。一定频段、响度的声音易于把握，较少耗费精力，因此对于听感觉而言更好。

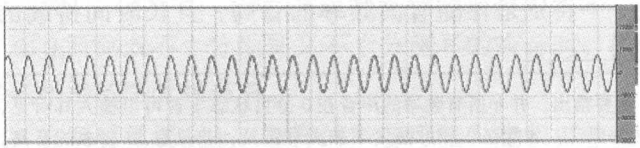
（二）听感觉评价与“悦耳”标准

比“听起来省力”更易于引起积极情绪的声音，是“听起来悦耳”的声音，自然，这里所说的悦耳仅是感觉层面的听觉快感。

1. 乐音

若就单个音而言，乐音当然比噪音悦耳，它具有两个特征：(1) 乐音的振动具有周期性特征，请看以下三幅声波波形图：

图2-2-7：纯音



① 黎乔立：《审美生理学》，广东人民出版社，2000年版，第21页。

图2-2-8：复合音（小提琴）

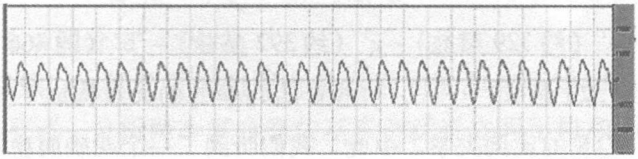


图2-2-9：刮铝锅的声音

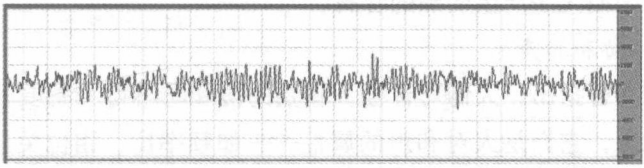


图2-2-7是纯音D，呈现为正弦曲线，图2-2-8是以小提琴发出的D，由于它是复合音，伴随着泛音的振动，因此，它并没有呈现为正弦曲线。但不可否认，它也具有周期性振动的特征。仅从视觉效果上看，我们也会觉得前两幅图看上去更舒服，它们甚至会使我们想到康德所提到的规则、有序的阿拉伯花纹，自然，它们都是悦耳的。图2-2-9为刮铝锅的噪音，波形毫无规律可言，效果极为刺耳。当然，日常生活中非周期性振动的声音也并非都如此刺耳，如树叶的沙沙声、读书翻页声、访客敲门声、咳嗽声、电流声等，由于这些非周期性振动的声音强度不大，因此，人们虽不会偏爱它们，却也不至于强烈反感。

（2）乐音听起来具有明确的音高。为什么乐音会有明确音高？据音响学研究，乐音在振动时，其基音与主要泛音在振动频率上构成了简单整数比关系（1:2:3:4……），由此便有明确音高①。如人

① 参见韩宝强：《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003年版，第113页。

们熟悉的钢琴上的 C 音，其基音与泛音共同构成的谐音列为 C（约 65 赫兹）－c（约 130 赫兹）－g（约 196 赫兹）－c^1（约 261 赫兹）－e^1（约 329 赫兹）－g^1（约 392 赫兹）－$^{\flat}b^1$（约 466 赫兹）－c^2（约 523 赫兹）……，这些音的频率的确大致构成了 1:2:3:4:5:6:7:8 的比例关系。由此，我们听到了一个明确而稳定的 C 音。但在噪音中，基音与泛音之间无法构成如此合乎数理的比例关系，因而无法产生明确的音高。

2. 协和和声

前文曾指出，人们对音程、和弦的协和与不协和感受具有认知的意义，它们是人对和声的属性——如频率比、相位关系、拍音数等——的认知经验。但从另一个角度看，协和与不协和感受也是人们对和声效果的主观评价，在感觉层次上，协和感也是一种舒适感，不协和感也是一种不舒适感。

一些学者吸收生理学研究成果，从主体角度提出假设①。他们相信，当两个纯音同时被听见时，耳蜗中基底膜上的两个不同区域将同时受到刺激。如果两个纯音的频率相距较远（如八度），那么，各自在基底膜上的刺激区也将相隔较远，仅有较小区域重叠。此时，人们对其产生愉快、协和感。若两个纯音频率十分接近（如二度），基底膜上的两个刺激区就可能有较大区域的重叠并相互干扰，此时，人们就会感到不愉快、不协和②。学者们以“关键频带”（Critical Bandwidth）概念来描述同时鸣响的两个不协和纯音在基底膜上的刺激区域的最大距离。若两个纯音的刺激区同处在关键频带之内，就会有较大重叠，人们便产生不协和

① 这些学者包括，美国心理学家皮奥姆普（R. Plomp）、勒维尔特（W. J. M. Levelt），英国声学家坎普贝尔（M. Campbell）、格雷蒂（C. Greated）等。

② Campbell, Murray and Greated, Clive. *Musician's Guide to Acoustics* [M]. J. M. Dent & Sons Ltd, 1987, pp. 57～58.

感；若二者处在关键频带之外，就仅有较小重叠，甚至不重叠，人们便产生协和感。而这个关键频带的宽度应为整个基底膜宽度的25%（四分之一）①。

虽然以上理论并未对复合音音程的协和与不协和展开讨论（这需要逐一分析两个复合音的基音和泛音之间不协和因素的多寡，并通过计算求出总体效果②），但它至少说明，基底膜所受刺激区域是否较多地出现重叠与相互干扰，或许是和声引发人们悦耳或刺耳感受的生理原因。

（三）听感觉评价的“有限差异”现象

上文将听感觉的声音评价标准概括为两项，一是“听起来省力”，二是“听起来悦耳”，但这两项标准会有重叠之处。一个声音刺激可能既处在易于把握的声音频段和响度范围内，同时又是悦耳的。由于同时符合了两个标准，该声音可被视为对于听感觉而言最“好”的声音。

如果将“听起来省力”和“听起来悦耳”视为听感觉层次价值倾向的限度，那么，处在该限度之内的声音仍有许多，只要是处在1000～4000赫兹、30～70分贝之内的乐音，不论是其中的哪一个，它对于纯感觉层次的听觉而言，都是好的。如果继续追问：在这个范围内，哪一个音更好？无疑，这种追问是无意义的。也许真的有人特别偏爱该范围内的某几个音，但对于理论研究而言，刻意证明都好的声音中哪一个更好，将是无必要也是不可能的。因此，在有限的范围内，我们不妨承认这些声音的“好”与“不那么好”是相对于不同主体而言的。

---

① Davies, John Booth. *The Psychology of Music* [M]. Stanford University Press. 1978, pp. 163～165.

② Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Macmillan Publishers Limited. 2001, pp. 326～327.

不妨再看一例。当我们回顾上文的三幅波形图时，没有人会否认刮铝锅的声音是极刺耳的，是“不好”的，这反映了人类在听感觉评价中的共通性。但若问，纯音和小提琴发出的D音哪个更好？便不易回答了。也许有人认为小提琴的音色更好，但也可能有人认为纯音更好。如果我们再以如下两幅波形图与纯音、小提琴音色进行比较，取舍便更困难了：

图2-2-10：复合音（钢琴）

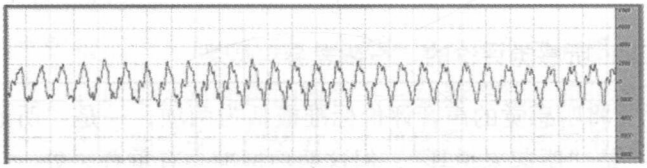
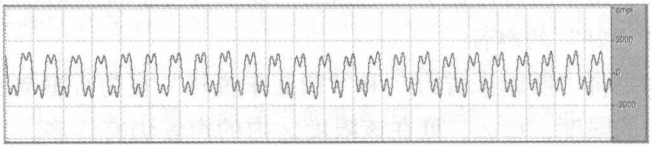


图2-2-11：复合音（长笛）



以上两幅图，分别是钢琴、长笛演奏的D音，无疑，二者皆具周期性振动特征，都在适度的频率、振幅范围内。可是，到底是纯音音色更好，小提琴音色更好，还是钢琴、长笛音色更好？要知道，有些人可能天生就特别喜欢小提琴音色，有些人则可能特别偏爱长笛音色，还有人可能更着迷于钢琴音色，甚至有人喜欢纯音音色。上述追问在理论上似乎没有太大意义。因此，倒不如承认，在感觉层次标准所给定的范围之内，主体的偏好是各有差异的，这种“有限的差异”意味着人们仍保有某种有限度的选择自由。这里无所谓对错、高低之分，无所谓精英、大众之别。

第三节 音乐的知觉与评价

一、音乐的知觉

知觉（perception）是“人脑对直接作用于感觉器官的客观事物的各个部分和属性的整体的反映”①。当我们聆听门德尔松的《春之歌》时，感觉告诉我们其中每个音的音高、音强、音长、音色特征，知觉则将这些特征组织成一个整体，由此，我们才得以听到那个用钢琴演奏的、伴以分解和弦的旋律。可见，感觉与知觉是密不可分的。在兴起于20世纪50年代中期的认知心理学中，知觉研究得到了高度重视，学者们不仅“将知觉看作是感觉信息的组织和解释，也即获得感觉信息的意义的过程”，还将知觉过程“看作是一系列连续阶段的信息加工过程，依赖于过去的知识和经验”②，同时，也将其视为一种“主动的和富有选择性的构造过程”③。

在视觉研究中，有学者讨论了“看见”（seeing）和“看成”（seeing as）的区别：“当你看一个目标时，你所看到的东西依赖于你看的是什么东西。但是，你把目标看成什么东西却是由你知道所看的目标是什么而决定的。”④ 如果说，“看见”什么，更多

---

① 叶奕乾、何存道、梁宁建主编：《普通心理学》，华东师范大学，1997年版，第167页。

② 王甦、汪安圣：《认知心理学》，北京大学出版社，1991年版，第30页。注：据心理学家艾森克和基恩所言：到了70年代末，决大多数认知心理学家同意信息加工范式是用来研究人类认知的最好方法（参见艾森克、基恩：《认知心理学》，高定国、肖晓云译，华东师范大学出版社，2004年版，第3页）。

③ 同上，第31页。

④ 艾森克、基恩：《认知心理学》，高定国、肖晓云译，华东师范大学出版社，2004年版，第88～89页。

地是感觉的功能，那么，把什么“看成”什么则更多地属于知觉的功能。英国美学家罗杰·史库顿（Roger Scruton，1944～）将这一思路运用至音乐研究中，特别强调“听见”（hear）和“听成”（hear as）这两个概念的区别①。他说，当一只狗听见“walk”这一单词时，该词对它而言仅是一个信号（signal），因为，狗不可能将该词听成语言。但对于人而言，哪怕听见一个不认识的词藻，仍会将其听成语言：“当我听见一些自己不理解的词藻后，在某种意义上，我仍将它们听成包含语义和语法的语言，即使我对其语义一无所知。”② 史氏进而指出，当人们欣赏音乐时，并不是仅听见一些无意义的声音（sound），而是根据自己的经验，将声音听成音乐之声（tone）。两种声音当然是有区别的，“听到一种 sound 和听到一种 tone 之间到底有什么区别？或许可以通过将 tone 与语言相比较的方式来说明这一点。正像语言一样，‘tone’是蕴含着意义的‘sound’。”③

那么，在音乐知觉过程中，人们是如何组织、解释、加工听感觉获得的声音信息的？拥有不一样音乐经验、知识的主体，对声音信息的组织、解释、加工，是否有所不同？

（一）纯粹自下而上的知觉加工

认知心理学认为，知觉过程包括相互联系的两种信息加工方式，其一为自下而上加工（Bottom－Up），指“由外部刺激开始的加工，通常是说先对较小的知觉单元进行分析，然后再转向较大的知觉单元，经过一系列连续阶段的加工而达到对感觉刺激的

---

① 在台湾学者方铭健所译的美国音乐学家李普曼的《西洋音乐美学史》（方铭健译，国立编译馆，2000 年版）中，他将 hear as 译作“听为”。

② Scruton，Roger. *Understanding Music：The Aesthetic Understanding* [M]. Methuen. 1983，p. 79.

③ 同上。

解释。”[①] 其二为自上而下加工（Top－Down），指“由有关知觉对象的一般知识开始的加工。由此可以形成期望或对知觉对象的假设。这种期望或假设制约着加工的所有的阶段或水平，从调整特征觉察器到引导对细节的注意等。”[②] 可以说，在知觉加工中，所谓“下”，即感觉及其所获得的信息，所谓“上”，即人们以往的经验和知识以及处理这些经验、知识所运用的心理能力，如记忆力、注意力和分析、思考能力等。这两个方面皆可能影响知觉。

同理，在音乐知觉加工中，所谓“下”，即听众的听感觉及其所获得的声音信息，所谓“上”，即听众所具备的各种音乐经验、知识，包括听众以往的听觉经验、作曲技术知识、音乐史知识、美学观念等。若主体首先凭借感觉把握到某些声音信息，进而凭借知觉对其作出解释、组织，同时，其以往的音乐经验知识并未对此过程产生任何影响，那么，此时便是一种纯粹自下而上的知觉加工。这种加工方式几乎不涉及以往的经验知识，它更多地依赖人的先天知觉能力，更多地由人的神经系统构造所决定。这让我们想起康德曾提出的问题：“我们如何能够先天地经验对象？”[③] 要回答康德的问题，可以借鉴格式塔（Gestalt）心理学对知觉的研究。

---

① 王甦、汪安圣：《认知心理学》，北京大学出版社，1991 年版，第 38 页。比如，当我们看见“a－p－p－l－e”这几个字母后，视知觉将它们组织成为单词“apple”，并进而唤起“苹果”这个概念，此种信息加工流程便属于自下而上的加工。

② 同上，第 38 页。比如，当我们看见 s－t－u－e－n－t 这几个字母，视知觉将它们组织成单词“stuent”，但由于该词并不存在，人们无法解释它，随即调动自身的语言知识去对其可能是什么单词作出假设，经过反复尝试，人们发现该词可能是“student”。此种信息加工流程便属于自上而下的加工。

③ 康德：《未来形而上学导论》，商务印书馆，1982 年版，第 40 页。

1. 似动现象（apparent motion）

似动现象是格式塔心理学发现的感知现象，即当实际不动的静止事物以极短的时间间隔出现时，视知觉会感觉该事物在运动着，这有赖于人的瞬时记忆能力。常被引用的例子是电影放映，电影胶片上呈现的是一连串静止图像，但因胶片以每秒 24 幅速率呈现，当前一幅图像仍保留在人的瞬时记忆中，后一幅图像便紧随着出现，人们便会在主观上将二者连接起来，误以为电影中的图像在运动。在听知觉中，当音乐之声历时出现，人们也会觉得它们在运动着。王次炤曾论及音乐的“非物理性运动”，该运动实际上是由一个音的出现、一个音的消失、一个音的再出现这个过程造成的运动幻象，它有赖于人的记忆和想象①。这种运动便与听知觉的似动现象不无关系。人们常说的旋律、节奏、和声的运动，实际上皆是由一个音乐单位的出现、消失，下一个音乐单位的再出现所构成的。无论是由短时值音乐单位组成的快速音乐片段，还是由长时值单位组成的慢速音乐片段，由于其先后出现的音与音之间常没有时间间隔，因此，人们更倾向于把它们“听成”一个连续不断的声音过程。哪怕偶尔遇到休止符，人们也不自觉地将它们听成音乐运动过程的一个环节。

2. 接近律（the law of proximity）

接近律是格式塔心理学提出的感知原理之一，它指空间距离接近的点容易被视觉看成一个整体②。如果将该现象平移至听觉，可以说，音高距离接近的乐音容易被听成一个整体。英国当代音乐心理学家戴安娜·多伊奇（Diana Deutsch，生年不详）③ 的一

---

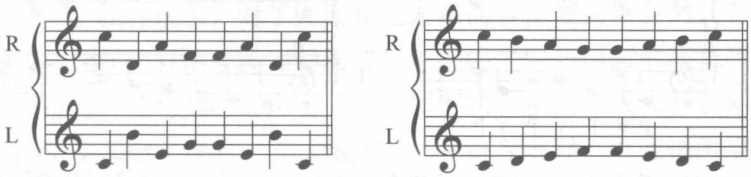
① 王次炤：《音乐美学新论》，万象图书，1999 年版，第 115 页。

② 艾森克、基恩：《认知心理学》，高定国、肖晓云译，华东师范大学出版社，2004 年版，第 37 页。

③ 戴安娜·多伊奇（Diana Deutsch）是英国当代著名音乐心理学家，生于伦敦，现为加利福尼亚大学心理学教授，对听觉错觉、记忆、绝对音高等问题有深入研究。

个常被人们引用的实验便说明了这种现象①：

谱例：2－3－1



该例引自：斯罗伯达（J. A. Sloboda）：《音乐能力：音乐认知心理学》（*The Musical Mind*：*The cognitive psychology of music*. Oxford. 1985. p. 156.）

心理学家通过耳机向听众播放左例，结果所有人皆将其听成右例，即人们并没有将所听见的声音信息听成锯齿形的旋律，而是听成平顺的音列级进，多伊奇称这种现象为“音列错觉”（scale illusion）。该实验说明，听知觉倾向于将音高接近的乐音组织为一个整体②。这种知觉组织倾向有助于人们将庞杂的声音信息分割成不同的层次，使之变得更为明晰，更易理解。

3. 相似律（the law of similarity）

相似律指外形相似的图形易于被视觉看成一个整体③。如果将该现象平移至听觉，可以说，具有相似或一致特征的声音信息容易被听觉知觉为一个整体。不妨将多伊奇的实验作如下改动：

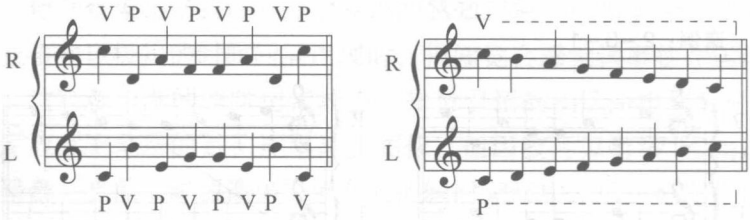
---

① 该实验转引自 Sloboda，J. A. *The Musical Mind*：*The cognitive psychology of music*［M］. Oxford. 1985，p. 156.

② 对于该现象的更多讨论，可参见 Sloboda，J. A. *The Musical Mind*：*The cognitive psychology of music*［M］. Oxford. 1985，pp. 156～158. 以及张前主编的《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002 年版，第 86 页。

③ 艾森克、基恩：《认知心理学》，高定国、肖晓云译，华东师范大学出版社，2004 年版，第 38 页。

谱例：2－3－2



该例为笔者根据戴安娜·多伊奇（Diana Deutsch）的“音列错觉”实验而设计

谱例中的字母 V 表示用小提琴演奏，字母 P 表示用钢琴演奏。若仍通过耳机向听众播放左例，笔者相信，听众会将其听成右例，即将所有由小提琴演奏的音听成一个整体，所有由钢琴演奏的音则被听成另一个整体。这说明，在面对庞杂信息时，听知觉也可能按信息间的相似性来对其进行归类，其目的同样是为了使之变得更清晰易解①。有趣的是，在上例的后半部分中，相似律压倒了接近律。这又说明，听知觉会自动选择最明晰、简洁的分类方式，以解释当下的声音信息。

4. “图形—背景”分割（figure－ground segregation）理论

“图形—背景”分割理论指“在具有一定配置的场内，有些对象突现出来形成图形，有些对象退居到衬托地位而成为背景”，“图形与背景的区分度越大，图形就越可突出而成为我们知觉的对象。”② 换言之，对象中的某一部分越是突出，就越容易成为注意焦点。这种知觉倾向一方面使音乐之声与环境之声得以分离，而被人们“听成”一个自足的对象。另一方面，使人们在音乐内部区分出主要和次要声部。值得注意的是，配器中十分讲究的声部平

① 对于该听知觉现象的更多讨论，可参见张前主编的《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002 年版，第 87 页。

② 考夫卡：《格式塔心理学原理》，黎炜译，浙江教育出版社，1997 年版，第14 页。

衡，织体清晰，实则与“图形—背景”原则有关。若次要声部的音量配置过强，便可能将主要声部淹没，若次要声部与主要声部在音色选择上区别不明显，我们就会觉得这样的配器层次不清晰。

以上四种现象，对于先天知觉组织而言是最为重要的，它们在不依赖任何以往经验知识的情况下，使人们将历时的声音听成一个过程，并将共时的声音分为不同层次，从而构成人们音乐认知的坚实基础。没有“似动错觉”，一切音乐都不可能被听成连续不断的整体；没有“接近律”、“相似律”、“图形—背景分割原则”，巴赫的所有“赋格”都将显得杂乱无章。由于这些先天组织倾向根源于人的脑神经系统，它们超越了历史、文化、社会的界限，具有康德所谓的“先天性”，为人类所共享。

然而，人的音乐知觉并非如此简单。除婴儿外，人们多少具有一定的音乐经验知识，这些经验知识将不可避免地对其音乐知觉产生影响。用贡布里希的话说，“纯真之眼”几乎是不存在的①。此外，若没有后天经验知识的帮助，先天知觉能力也不足以解释那些较为复杂的音乐作品②。由此，绝大多数音乐知觉加工皆表现为自下而上与自上而下加工的结合形式。

那么，经验和知识对音乐知觉有怎样的影响呢？

（二）自上而下的知觉加工

1. 经验知识有助于听知觉识别音乐信息

认知心理学对知觉识别能力有专门的研究，这种理论被称为

---

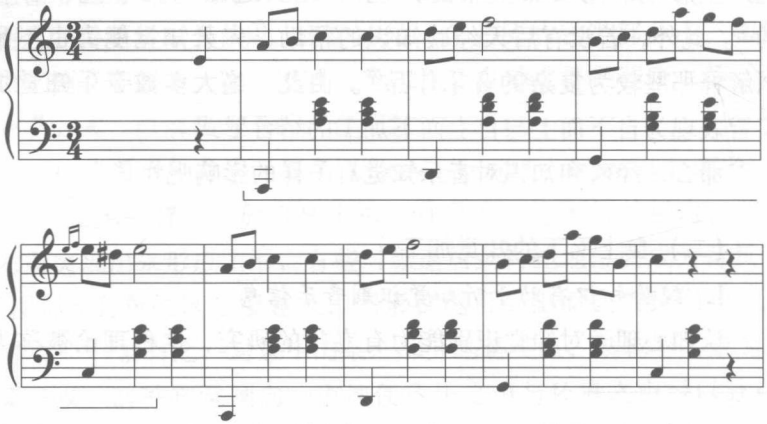
① 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 384 页。

② 据认知心理学研究：“如果没有刺激的作用，那么单靠自上而下加工则只能产生幻觉。但是，只有自下而上加工也是不够的。因为在没有自上而下加工的情况下，自下而上加工所要负担的工作必将太重，甚至可以说是无法承担的……自下而上加工也难于应付一些刺激所具有的双关性质或不确定性。这些困难只有在自上而下加工的参与下，才能得到克服。”（王甦、汪安圣：《认知心理学》，北京大学出版社，1991 年版，第 39 页）

“模式识别”（pattern recognition）理论。所谓模式识别，是人能够确认他所知觉的某个对象是什么，并将它与其他对象区分开来的能力：“人的模式识别可看作一个典型的知觉过程，它依赖于人已有的知识和经验。一般说来，模式识别过程是感觉信息与长时记忆中的有关信息进行比较，再决定它与哪个长时记忆中的项目有着最佳匹配的过程。”① 当听众聆听某作品时，其以往的音乐经验便自然而然地成为当前聆听经验的参照物，若当前音乐知觉经验与记忆中的音乐经验匹配或接近，人们便可在知觉层次上识别对象，并由此产生熟悉感。

假设一位“听众 A”，他有着丰富的西方调性音乐经验，当听到肖邦（F. F. Chopin，1810～1849）以下的作品片段时，他必定感到无比亲切：

谱例：2-3-3 肖邦：《a 小调圆舞曲》（编号外）

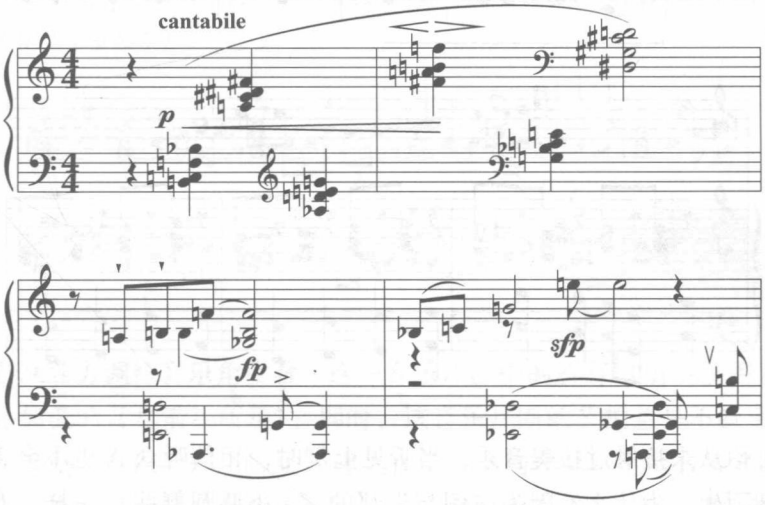


对于听众 A 而言，他无需做出任何思考，便可从感性上识别上述作品片段的任何细节：如那两相分明的旋律线和伴奏织体；那极

① 王甦、汪安圣：《认知心理学》，北京大学出版社，1991 年版，第 39、47 页。

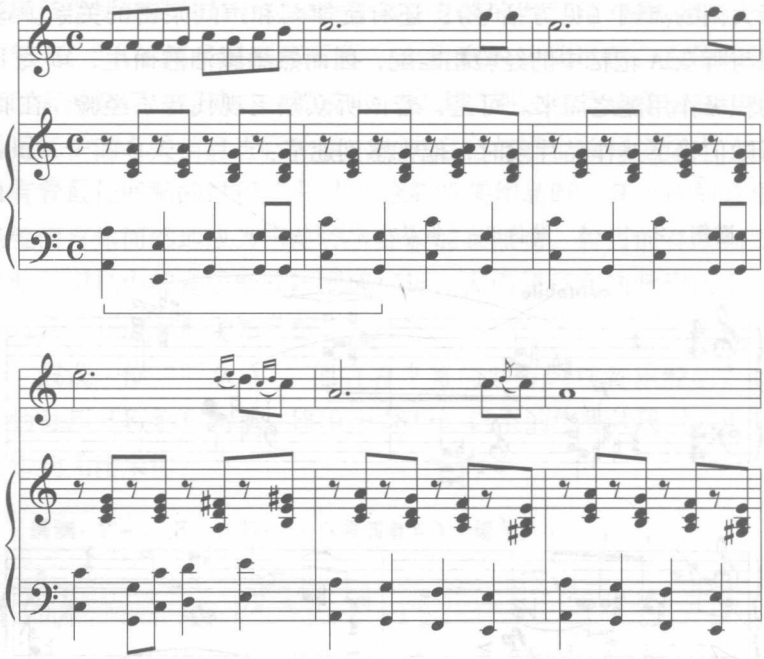
常见的和声进行（a 自然小调的 t－s－dⅦ7－dⅢ）所造成的向平行大调的离调（见方括号）；还有旋律与和声间亲密的关系。这都与听众 A 记忆中的经验相匹配，因而熟悉感油然而生，审美上的积极作用随之而来。可是，若该听众缺乏现代音乐经验，在聆听勋伯格下述作品片段时，他将感到迷茫：

谱例：2－3－4 勋伯格：《钢琴小品》Op. 33a



这里没有明确的旋律，仅有第三、四小节右手部分的一个不严格的动机模进。这里也没有明确的三度叠置的和弦，或许第二小节左手那个和弦会唤起该听众对 F 大调属三四和弦的一丝回忆，当然，这完全不是作曲家的初衷。此例虽为四四拍，但音乐的实际效果却并未鲜明地显示出四四拍的律动。因此，该音乐片段与听众 A 的音乐积累无法匹配，听众 A 不但无法识别它，更无法从中获得任何积极作用。而当听众 A 继续聆听下一作品片段时，他又可能重获亲切感：

谱例：2－3－5　秘鲁民歌：《山鹰之歌》（笔者记谱）

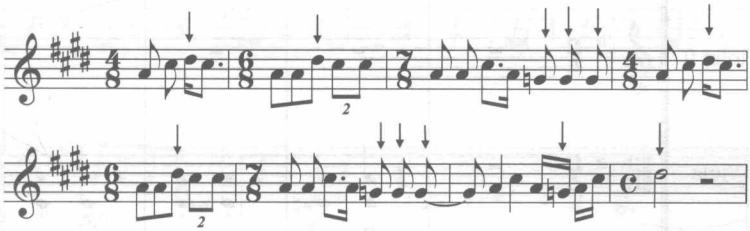


哪怕从未接触过拉美音乐，当听见上例时，相信听众 A 也不会感到陌生。为什么？因为该例与肖邦的《a 小调圆舞曲》一样，有着鲜明的旋律（甚至连旋律起始处的上行走向都颇为相似）①。其旋律与和声皆建立在以 a 为中心的小调音阶上（此处为旋律小调），二者关系同样亲密。这里不但有熟悉的三和弦，有属和弦

① 据民族音乐学者研究，原生的秘鲁音乐多建立在五声音阶的基础上，后因西班牙殖民者的影响，吸收了欧洲的七声音阶，由此“杂交”出今天的秘鲁民间音乐（参见陈自明编著：《拉丁美洲音乐》，人民教育出版社，2004 年版，第 333 页）。我们可以从《山鹰之歌》的旋律中看出这种杂交性，如该旋律的前两小节更接近于欧洲的七声音阶，后四小节则完全是一个五声音阶下行，其旋律主干音为 A－G－E－D－C－A。这便是该作品具有与肖邦《a 小调圆舞曲》既相似，又不完全一致之听觉效果的原因之一。

到主和弦的和声进行，还有与肖邦《圆舞曲》十分相似的离调方式，如从第一小节至第二小节第一拍的 t－dⅦ－dⅢ（见方括号）①。这里还有听众 A 极为习惯的规则节拍。虽然，听众 A 无需从理性上认识这一切，但从感性上，他的确会对这些因素倍感亲切，并极可能从中获得审美上的积极作用。然而，当他接触下例时，不适感又可能产生：

谱例：2－3－6 巴厘岛伽美兰音乐：Tabuh Empat－Pengecet2，前奏部分（笔者记谱）



若从西方调性音乐角度看；这一音乐片段中的所有♯d 音和 g 音都是偏低的（如箭头所示）；同时，该音乐片断的节拍总是不稳定、不规则，难以把握。听众 A 建立在十二平均律基础上的音准概念和规则律动的节拍概念，无法与当下经验相匹配。由此，他开始排斥当下经验，认为此类音乐在音高上是不准的，在节拍上是混乱的。这说明，在音乐的认知与评价中，以往经验既可能成为识别音乐对象的帮手，也可能成为音乐偏见的始作俑者②。

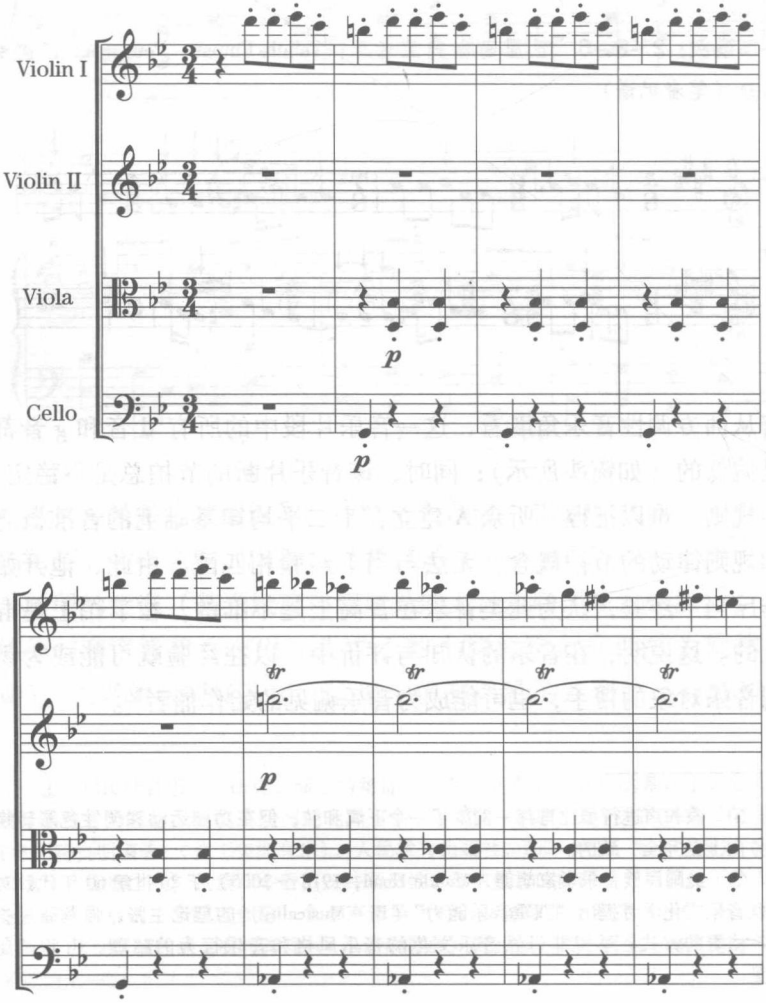
---

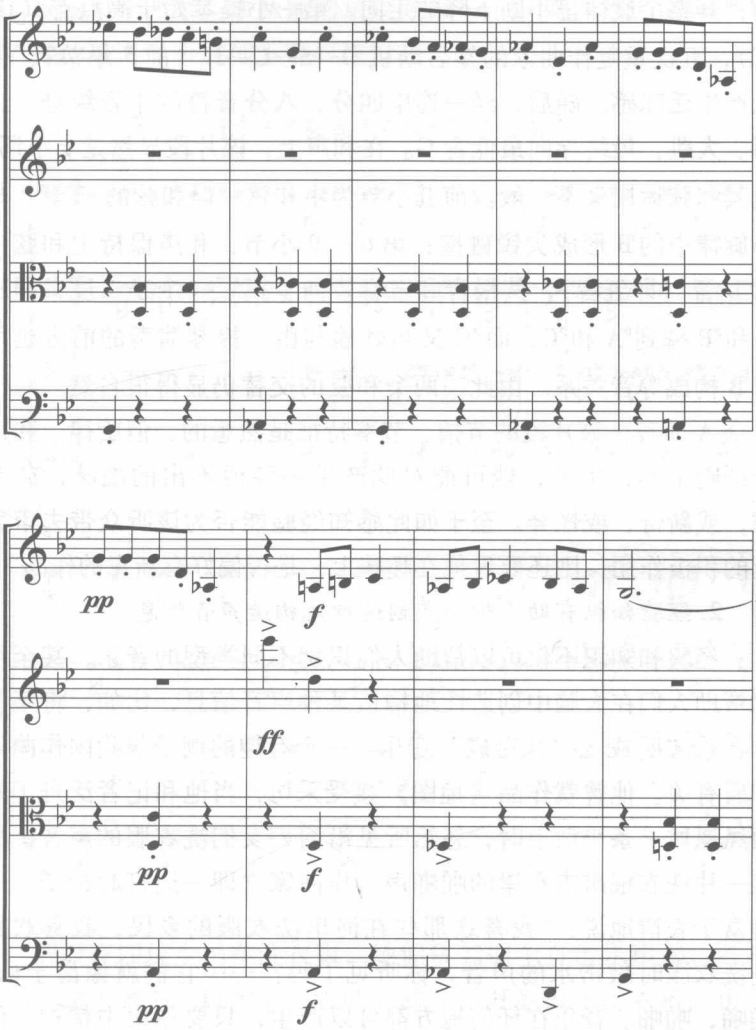
① 该和声进行虽比肖邦一例少了一个下属和弦，但在功能运动和调性色彩转换的方向上是完全一致的。

② 美国民族音乐学家胡德（Mantle Hood，1918～2005）于 20 世纪 60 年代针对非欧音乐文化学者提出“双重音乐能力”（Bi－Musicality）的理论主张，强调通过参与、演奏的方式，学得非母系音乐文化的音乐风格和音乐行为的精髓。由此避免偏见。

有趣的是，若音乐中的某一参数与听众的以往经验十分匹配，另一些参数却让听众感到陌生，将会使听众产生新鲜感、怪异感，如以下肖斯塔科维奇（D. D. Shostakovich，1906～1975）的作品片段：

谱例：2-3-7 肖斯塔科维奇：《第八弦乐四重奏》第三乐章





该例节拍十分规整，属圆舞曲风格，对于熟悉肖邦《圆舞曲》的听众 A 而言并没有什么新鲜之处；在节奏上，该例追求刻板效果，这虽与一般具有典雅气质的圆舞曲不同，却也不至于让听众 A 感到异常诧异。但是，该例在旋律、和声上则是较为独特

的：其整个旋律呈不断下降的走向，第一小提琴始于高点音（D、♭E），五次重复作曲家的签名动机 D—S—C—H（前 5 小节），使人产生乏味感。随后，经一连串四分、八分音符的半音级进、迂回、大跳，最终导向最低音 G。在和声上，该片段显然是 g 小调，但其和弦运用又不一般。前五小节为主和弦，但和弦的三音♭B 却与旋律中的♮B 形成尖锐碰撞；第 6～9 小节，和声保持主和弦中的 D 音（即五音），其根音和三音皆向上挪了一个小二度，即从 G 和♭B 挪到♭A 和♭C，而♭C 又巧妙地与由二提琴演奏的前方延留音♮B 构成等音关系。由此，两个和弦的交替仍显得很自然。对于听众 A 而言，该片段的节拍、节奏特征是熟悉的，但旋律、和声特征则不然，由此，他可能对此产生一种说不出的滋味，或戏谑，或新奇，或怪异。至于如此感知经验能否为该听众带去审美上的积极作用，则还要看他在趣味上，是否偏好有新意的作品。

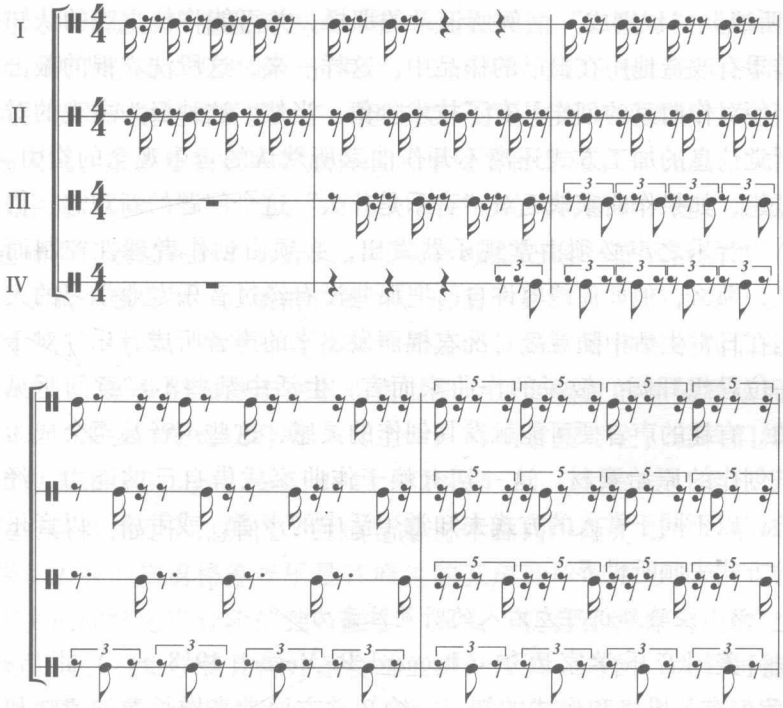
2. 经验知识有助于听知觉创造性地构造声音信息

经验和知识不仅可以帮助人们识别不同类型的音乐，甚至可以帮助人们在大脑中创造性地构造某种声音信息，比如，将某些非音乐“听成”、“构造成”音乐。一个有趣的例子与我国作曲家谭盾有关。他曾就作品《地图》接受采访，当他和记者泛舟于湘西凤凰城一条小河上时，忽然听见沿河妇女们洗衣服的声音，那是一片洗衣棍敲击石岸的啪啪声，作曲家立即一边打起拍子，一边富于表情地说：“我喜欢那些在河里洗衣服的乡民，我喜欢她们洗衣服时敲击水的声音，你听见了吗？……它们就像爵士乐，啪啪，啪啪。音乐在任何地方都可以产生，只要你集中精神，便立刻会觉得一切都如此有色彩。”① 一定会有人对此感到迷惑、甚至是愤怒：“那不过是一种故弄玄虚！”可是，若我们暂时不要去

① 参见 DVD 纪录片《听音寻路——寻回消失中的根籁》，广东音像出版社，2004 年版。

苛责或嘲笑作曲家，而从他的角度考虑一下，或许真可能将那些洗衣棍的敲击声听成如下节奏进行：

谱例：2－3－8 四个乡民敲击洗衣棍的声音（笔者记谱）



假设有四位乡民在洗衣服，她们犹如四个打击乐声部，各有自己的敲击频率，以类似卡农的方式先后开始敲击洗衣棍。由于每个人的敲击频率并非绝对平均，各人之间的敲击频率也并非完全同步，由此，造成类似上例的参差不齐的音响效果。其中，某一位“打击乐手”还可能因不时挪动衣服而有所停顿（如第一声部第二小节的后两拍），这皆使每一个声音点的鸣响具有不确定性。

那么，作曲家凭什么将这些偶然的自然之声“听成”音乐？

很明显，是他头脑中储存的音乐经验——特别是节拍、节奏、音色经验——自上而下地、并且是强有力地赋予了自然之声以某种组织形式。哪怕现实中洗衣棍的敲击声并非如例中那样精确符合四四拍子及各种三连音、五连音节奏，作曲家也完全可以将它们“听成”、“识别成”谱例所记录的那样，并可能将他主观的认知结果有改造地用在自己的作品中。这样一来，这段洗衣棍的敲击声便对作曲家的创作具有了技术价值。当然，这种极为主观的对听觉信息的加工方式还离不开作曲家所默认的音乐观念的指引。试想，如果作曲家缺乏对“音乐是什么”这个问题的新观念，仍认为音乐之声必须由常规乐器发出，必须由创作者理性控制而成，那么，他如何能容许自己把那些没有经过音乐专业学习的人们在日常生活中随意敲打洗衣棍而发出来的声音听成音乐？对于一位思想开阔、敏锐的作曲家而言，生活中某些不经意间听见的、有趣的声音便可能触发其创作的灵感，这些声音甚至会成为其创作的原始素材。这一切有赖于作曲家凭借自己的能力、经验，以不同于常人的方式去知觉生活中的声音，或者说，以音乐的方式去倾听世界。

3. 经验知识可左右人的听觉注意力

美国音乐学家迈尔（Leonard B. Meyer，1918～）指出：“我们有关风格和形式的知识，给知觉方面带来增长着的清晰和敏锐；‘因为注意给特定领域部分增加活力，将增加它的清晰度，假如它没有像它所应当表达得那么清晰的话’。这种注意的方向朝着音乐的结构和织体的特殊方面，也是很重要的”，“因此，已知一首乐曲建立在一个固定低音上，注意力集中在音乐结构的这一方面，将导致‘把低音显出来’”①。有三点值得讨论：（1）在

① 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社，1991年版，第99页。

经验知识引导下有选择地关注音乐的某些部分，常有助于人们更准确、细致地把握音乐作品的信息。美国哲学家彼得·基维（Peter Kivy，1934～ ）曾将自己聆听赋格曲时所使用的方法称为“寻找主题”法，他说：“在聆听一首赋格时，我常要做的事情之一便是聆听主题的进入。有时候我听见了，有时候我错过了，因为它是‘内声部’的主题，或是带装饰的主题，还有的时候我误以为主题就要进入了，但其实不过是主题‘间插部’的片断闪现。这正是我在聆听赋格时所享受着的东西。”① 无疑，“寻找主题”的聆听方式建立在听众对赋格的结构特征有一定了解的基础上。通过此种聆听方式，听众有可能把握一首赋格曲的结构及其主题安排、发展的独特性，这当然比纯粹的感性聆听更显内行。同理，在聆听其他类型作品时，知识也将影响我们的注意力。若我们知道斯克里亚宾以那个四度叠置的神秘和弦而闻名，那么，就会在聆听《火之诗》时刻意搜寻它；若我们知道里盖蒂（Gyorgy Ligeti，1923～2006）的《大气层》实际上是一种音色音乐，那么，就会着意去体验其闪烁不定的音响效果；若我们知道秘鲁音乐是其原生的五声音阶与西班牙殖民者带去的欧洲七声音阶的独特融合，那么，就会在聆听《山鹰之歌》时，有意注意其何处蕴含着五声性因素。自然，人们可能注意作品的某个宏观方面，也可能注意某个微观细节，不论怎样，这都意味着，在知识的引导下，人们更清楚自己该留意些什么，才不至于对作品的独到、精细之处“视而不见，听而不闻”。(2) 当人们在知识引导下有选择地关注音乐的某部分时，常常可能克服某些先天的知觉组织倾向，如“图形—背景”分割原理。如前述，当对象中的某部分特别突出，便会自然地吸

① Kivy, Peter. *Music Alone Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* [M]. Cornell University Press. 1991, p. 73.

引人的注意而成为前景的图形，但若我们根据自己的需要，通过有意识的控制，便可能去注意背景，哪怕它并不突出。指挥家在进行乐队排练时，常要凭借对总谱的熟悉而刻意注意非主要声部的演奏效果；分析家也常出于分析需要，有意关注作品某次要声部或细节，这都是知识影响知觉注意、克服先天倾向的例证。(3) 一些因被公认而广为流传的音乐史知识，可能会成为许多听众附庸风雅的理由，并影响他们的知觉注意。不妨举一个美术上的例子：

图2-3-1：

如果在画展上看到这样一幅并不十分特别的油画，我们或许不会十分注意它。但是，如果有人告知，这是一幅梵高（Vincent Willem van Gogh，1853～1890）早期的作品，名曰《在林边》(Edge of a Wood，1882)，那么，我们的各种关于这位美术大师的历史知识便开始活跃起来了。与此相伴的是，视知觉不自觉地开始注意该画的每一个细节，似要搜寻些什么，看看它到底哪里像我们认定的梵高的笔法？看看它到底与梵高晚期的风格有什么联系？这样，我们对这幅画的知觉方式便发生了变化。而一些附庸风雅的评论者可能迫不及待地开始对此画大加赞赏了。类似现象

在音乐认知、评价活动中也是存在的。匈牙利著名文化社会学家、艺术史家阿诺德·豪泽尔（Arnold Hauser，1892～1978）曾提及一次音乐会经验，“1837 年的时候，在一次音乐会上演出了两位音乐家的作品，一个是贝多芬的三重奏，另一个是名叫毕克西的作品，但在节目单上两位作曲家的名字被颠倒了，结果出现了这样的现象：当乐队演奏贝多芬的三重奏时，听众以为是毕克西的作品，反应极其冷淡；但当乐队演奏毕克西的作品时，听众却以为是贝多芬的，因而掌声雷动。”① 这其实就是音乐经验知识形成的“心理定势”对音乐知觉的影响和支配现象。

4. 经验知识有助于听知觉预见后续的声音信息

据心理学研究，在视知觉中，经验知识往往能帮助人们将一个不完整的形象补充完整，常被引用的例子如下：

图 2－3－2：第三个 D 的频谱分析图

该例引自：王益明、耿爱英编著：《实用心理学原理》，山东大学出版社，1997 年版，第 56 页。

人们会根据以往的经验将此图感知为一个人骑着一匹马。同理，当人们聆听一段音乐的时候，其经验知识也会帮助他预见音

① 阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，居延安译编，学林出版社，1987 年，第 167 页。

乐进行的下一步。一个最简单的例子便是，当人们听到 C 大调的属七和弦时，便会预见主和弦的到来。若是一位不具备西方调性音乐经验的听众，则多半不会产生如此期待。又如，若一位听众对奏鸣曲结构有着一般性的了解，那么，当他聆听某一首奏鸣曲时，便可能对作品的下一步将会怎样产生预期，在一个调性不稳定、素材庞杂的展开部即将结束的时候，他能预见主题与主调的重现。当然，我们在承认经验知识能帮助人们预见音乐进行的下一步时，并不认为音乐进行就必然要符合人们的预见，一些形式简单、千篇一律的流行歌曲往往逃不出我们的预见，但一些艺术价值较高的作品则时常超出我们的预见，这恰恰是其艺术价值之所在。

5. 经验知识可在一定程度上塑造听觉神经系统

如前述，具有丰富音乐实践经验的人们，其听感觉相对敏锐，这是有其神经生理学基础的。但是，音乐专家和非音乐人士在音乐感知活动中的差别，主要还不是在听感觉上，如英国心理学家约翰·斯罗伯达（J. A. Sloboda，1950～ ）① 所说："音乐家超出非音乐人士的地方在于编码（coding）或记忆的差异。"② 这里所谓的编码和记忆，实际指知觉的信息加工、组织能力。而另一些心理学家则发现，音乐专家与非音乐人士在感知音乐的过程中，其大脑的优势兴奋区域是不一样的，专家听音乐时，其右耳占优势，与之对应的自然是左脑更兴奋，相反，非音乐人士在聆听音乐时，其左耳优势，亦即右脑更兴奋。由此，学者们提出假设：由于人的左脑偏重于整合（holistic）功能，右脑偏重于分析

① 约翰·A. 斯罗伯达（J. A. Sloboda）是英国当代著名音乐心理学家，主要研究领域如音乐能力、音乐经验、音乐创作、表演心理等，曾供职于基尔大学（Keele University）。

② Davies, John Booth. *The Psychology of Music* [M]. Stanford University Press. 1978, p. 82.

（analytic）功能，所以，左脑优势的专家更容易将所听见的声音信息组织为一个整体①。以上理论虽仍带有假设性，但它所欲证明的问题却是不言而喻的，即不同个体在音乐知觉能力上的差异是有其神经生理学基础的，而这种差异又与人们的经验知识及音乐实践密切相关。正因为一些人的知觉能力更强，他们才可能去感知更长大、更复杂的作品，才可从中获得积极作用。

二、听知觉层次的音乐评价

当人们凭借听感觉、知觉去聆听音乐音响并获得某种听觉信息之后，并不意味着这些信息必定能带来积极作用，只有进一步依据所认定的标准、趣味，对自己的当前听觉经验作出是否“合宜”的评价，才可能获得价值。有三点值得强调：

（1）听知觉层次的评价与听感觉层次的评价并非截然分立，两种理论上可分离的评价在现实中总是以整体面貌出现的。亦即，听知觉层次的评价总是包含着听感觉层次的评价。

（2）与听感觉一样，听知觉层次的评价同样以积极或消极的心理感受为主要表现形式，前者表现为快感、适宜感、舒适感、美感②、满足感等，后者则表现为不快感、不适宜感、不舒适感、不美感、不满足感等。对于未能引发明显的积极或消极感受的听觉经验，人们往往反应较平静。

（3）音乐是在时间过程中展开的艺术，由此，听知觉评价与

---

① Davies, John Booth. *The Psychology of Music* [M]. Stanford University Press. 1978, p. 85.

② 在美学中，学者们把知觉层次的积极感受视为“美感”，认为它超越生理层次的快感。这意味着，一事物美与不美，说到底是人对它的评价，这种评价即可表现为美感的产生，也可外化为各种赞美之词。如高尔泰所言：“美是人对事物自发的评价，离开了人，离开了人的主观，就没有美。因为没有了人，就没有了价值观念。”（高尔泰：《论美》，甘肃人民出版社，1982年版，第7页）由此，美学对美本质和美感的研究归根结底应建立在价值哲学的基础上。

听感觉评价便有一个根本差异，即听知觉评价并非针对一个音、一个音程的评价，而是针对音乐进行的整体过程的评价。

问题是，怎样的音乐展开过程易于引起听知觉的积极感受？主体所依据的评价标准是什么？

（一）听知觉评价与“省力”、“悦耳”标准

在论述听感觉的时候，我们提及了省力和悦耳这两个标准，二者在听知觉层次同样适用，只是内涵有所不同。

1. 省力标准

格式塔心理学认为，人的头脑总是天生回避混乱、无序、不规则的形态，而趋向完整、规则、稳定、和谐、对称、简单的形态，这些形态会给人带来愉悦感，由此被视为良好形态①。即便某些刺激物不具备上述特征，头脑也会按自己的喜好简化或适度改造其形态。比如，“一个成85度或95度的角，其多于或少于直角的那5度就会被忽略不计，从而被看成一个直角；轮廓线上有中断或缺口的图形，往往自动地被补足或‘完结’，成为一个完整连续的整体，稍有一点不对称的图形往往被视为对称。”② 学者们将这种倾向称为“完形趋向律”。前文曾指出，听知觉会根据接近律、相似律、“图形—背景”分割等原则对声音刺激物进行自下而上的加工，这便是完形趋向律在听觉中的基本体现。它一方面具有认知的意义，另一方面也具有评价的意义。这意味着，人脑天生就具有某种价值倾向。

如果我们追问，为什么头脑会具有完形趋向特征？原因或许是，把握具有完整、规则、稳定等特征的形态相对省力。如滕守尧所言：“所谓完美简洁的格式塔，只不过是一种高度冗余的视

① 滕守尧：《审美心理描述》，四川人民出版社，1998年版，第96页。

② 同上，第96～97页。

觉式样，或者说，它们的不确定性和随机变化性（无规律性）极低极低。举例说，在一个完美简洁的格式塔中，我们仅仅知道它的某些部分，就能很快地预见到其余的部分是个什么样子。而对那些不太好的完形就很难做到这一点。这就是说，通过这种依照完形律进行的组织活动，译解信息变得简单、轻松和经济省力了。”① 黎乔立也有类似表述：“人们喜欢规则图形，因为对规则图形的感知要比对不规则图形的感知更加节能，所以对前者有‘顺眼’的快感。”②

在音乐实践中，除了符合接近律、相似律、“图形—背景”分割等原则的音乐形态外，最易于把握的音响形态还可能具有如下特征：

（1）以重复或小幅度变化重复展开的音乐形态。比如，音乐的节拍按不变的强弱律动有规律地循环下去。又如，旋律或和声按照上文的模式重复进行，或按上文的进行方向不断地模进等。如此进行的音乐十分简单、规则，容易预知，感知起来无需费力。伦纳德·迈尔称之为“良好继续”的音乐形态。

（2）一些为人们所熟知的小规模音乐进行模式或段落。比如，Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ的和声进行，又如莫扎特（W. A. Mozart，1756～1791）《小星星变奏曲》的旋律等。这些模式或段落虽比上述“良好继续”形态稍显复杂，却由于人们十分熟悉，感知起来并无困难。

2. 悦耳标准

如果从认知的角度看，听知觉往往会偏爱相对简单的音乐进行，因为这些进行易于把握。换言之，听起来省力的音乐进行可在一定程度上为听觉带来愉悦感。但若从审美评价的角度看，长

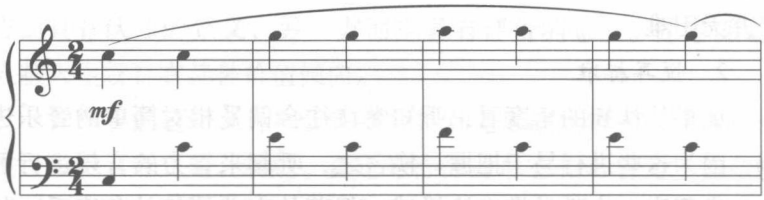
---

① 滕守尧：《审美心理描述》，四川人民出版社，1998 年版，第 99 页。

② 黎乔立：《审美生理学》，广东人民出版社，2000 年版，第 27 页。

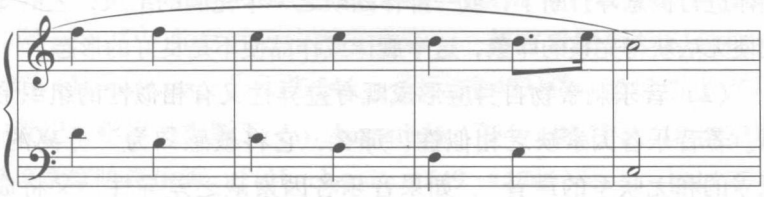
时间聆听如此这般的音乐进行又显得过于单调，并不悦耳。生理心理学的研究成果告诉我们，人的神经活动天生具有“条件性抑制”特征，即“一再使用同样的刺激（信号），感觉就会失去反应而麻痹。”① 比如，长期处于充盈着香气的环境中，人的嗅觉感受器会逐渐产生麻痹感而失去反应，所谓“如入芝兰之室，久而不闻其香”。又如，山珍海味固然可口，但长期享用这些食品也会让人感到乏味。听觉也不例外，早在西周末年，我国思想家史伯便提出“声一无听，无一无文，味一无果”的说法②，即单一的声音不可能使人感到动听。由此，在音乐审美活动中，人们又希望在音乐进行过程中加入变化的因素。比如，当固定不变的节拍有规律循环的时候，其中必须加入节奏的丰富变化；在某一节拍的进行中插入其它节拍，以改变律动；当旋律中同方向的连续半音级进持续延伸的时候，人脑又希望它有所变化；当固定和声单元的连续模进次数过多时，人也会要求它改变进行方式；当熟悉的Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ和声模式显得过于简单时，人们还会要求在其中加入重属、副属和弦，甚至抛弃这种模式；当《小星星变奏曲》的主题已烂熟于心的时候，人们会觉得加入装饰的变奏听起来更有趣味：

谱例：2－3－9 片段（1） 莫扎特：《小星星变奏曲》（主题）

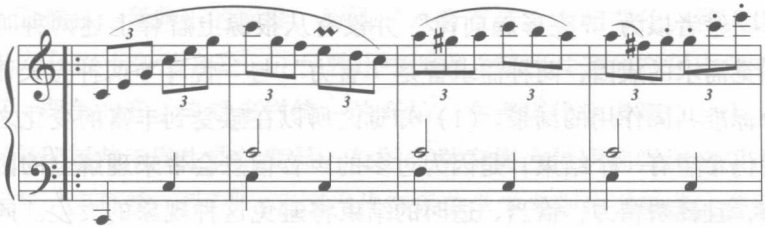


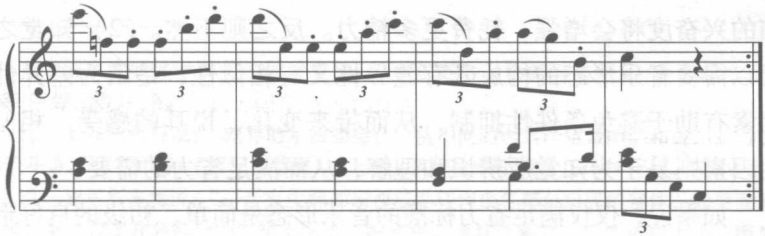
① 叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》，北京大学出版社，1988 年版，第 44 页。

② 参见《国语·郑语》。



片段（2） 同上（变奏三）





可以说，对悦耳的追求，是人们创造更复杂、更新颖音乐形态的原动力之一。

3. 省力与悦耳标准的统一

当音乐进行过程中的变化因素过多，多余的声音信息使听知觉负荷过重的时候，人们又会产生消极的感受，悦耳的感受不复存在。此时，对省力的需要又会重新出现。

迈尔曾指出，头脑的“完形趋向律”对音乐音响结构提出如下两个要求：

（1）音乐的进行最终应导向“完成和结束”状态。如果一个

旋律进行被意外打断了，或一部作品缺乏一个完满的结束，人的知觉便无法获得完整的印象，这个旋律或作品便不是良好的形态。

（2）音乐刺激物自身应形成既有差异性又有相似性的组织形态。若音乐各因素缺乏相似性，那么，它将被感知为“分离的、孤立的和无联系的声音”，如果音乐各因素缺乏差异性，又将成为“无差别的同种”。只有具备“适度的差异”特征的声音组织，才可能成为一个稳定的形态①。

笔者以为，“完形趋向律”并没有从根源上解释上述两种听知觉需求的成因，两种需求皆是“省力”与“悦耳”两种先天评价标准共同作用的结果。（1）知觉之所以在感受到丰富的变化之后仍希望有一个结束，是因为过多的声音信息会带来理解上的困难，且耗费精力，恰当、适时的结束将避免这种现象的发生。同时，中断的音乐形态将引发知觉的困惑，为了解释这种困惑，头脑的兴奋度将会增强，耗费更多精力。反之则不然。（2）知觉之所以需要音乐形态的构成既有差异性又有相似性，是因为差异性因素有助于避免条件性抑制，从而带来变化、悦耳的感受。相似性因素则易于为知觉所辨识和理解，从而满足省力的需要。

如果说，仅仅满足省力标准的音乐形态是简单、初级的良好形态，那么，同时满足省力与悦耳标准的音乐形态则是复杂、高级的良好形态。这让我们想起法国哲学家笛卡尔的话：“凡是令人愉快的既不是对感官过分容易的东西，也不是对感官过分难的东西。”②

4. 符合省力与悦耳标准的音乐形态：哲学—美学的研究

在美学研究中，人们一直把“多样统一”视为形式美的根本法则。早在古希腊时期，毕达哥拉斯学派便指出：“音乐

① 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社，1991年版，第186～187页。

② 朱光潜：《西方美学史》，上册，人民文学出版社，1968年版，第168页。

是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调……。”[①] 此后，历代西方学者——如古希腊哲学家赫拉克利特（Herakleitos，公元前544～公元前483）[②]、亚里斯多德[③]，中世纪神学家奥古斯丁（A. Augustinus，354～430）[④]，18世纪英国美学家哈奇生等（F. Hutcheson，1649～1746）[⑤] ——皆以不一样的方式表达着与毕达哥拉斯学派分歧不大的观点。我国春秋末期的贵族季札、政治家晏婴也有类似乐论[⑥]，而在《尚书》中，还记载有尧帝典乐的标准，所谓“八音克谐，无相夺伦，神人以和。”[⑦] 以上各种言论，正反映出中西古人某些共通的音乐审美理想，即美的音乐应是多样统一的音乐。在现当代学者那里，上述审美理想并未发生质的变异。英国美学家梅内尔明确强调音乐应具有“多样统一性”[⑧]。我国当代音乐美学学者则将音乐美的普遍原则概括为“感性体验的丰富性和有序性”，所谓丰富性，即多

---

① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美与美感》，商务印书馆，1982年版，第14页。

② 赫拉克利特说：“差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐，一切都起于斗争。”（朱光潜：《西方美学史》，上卷，人民文学出版社，1964年版，第19页）

③ 亚里斯多德说：“一个有生命的东西或是任何由各部分组成的整体，如果要显得美，就不仅要在各部分的安排上见出一种秩序，而且还须有一定的体积大小，因为美就在于体积大小和秩序。”（同上：第90页）

④ 奥古斯丁把美与上帝联系起来，认为上帝是“整一”的，有限事物则是杂多的，当上帝把自己的性质印到他创造的事物中去时，事物的杂多就获得了整一、和谐（同上：第113页）。

⑤ 哈奇生说：“在对象中的美……仿佛在于一致与变化的复比例：如果诸物体在一致上是相等的，美就随变化而异；如果在变化上是相等的，美就随一致而异。”（同上：第206页）

⑥ 据载，季札在鲁国观乐，当他聆听了《周南》、《召南》、《大雅》、《小雅》等歌乐后高度评价道：“五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”（《左传·襄公二十九年》）晏婴在与齐景公论乐时则说：“若琴瑟之专壹，谁能听之?”（《左传·昭公二十五年》）

⑦ 参见《尚书·尧典》。

⑧ H. A. 梅内尔：《审美价值的本性》，商务印书馆，2001年版，第133页。

样性，所谓有序性，既包括音乐基本材料振动状态的有序，也包括声音组织的有序。而组织的有序，也就是统一性①。总之，无论是“多样统一”还是“丰富有序”，皆是对良好音乐形态的描述，而它们的形成皆根源于听知觉对“省力”与“悦耳”的双重追求。

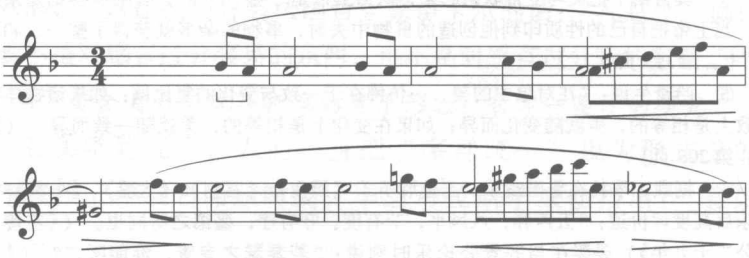
（二）听知觉评价的“有限差异”现象

不同时代、地域学者之间不约而同的共识，恰恰证明了人类在听知觉层次上具有某种超历史、超文化、超种族的普遍价值倾向。值得注意的是，无论是听知觉的“省力”与“悦耳”标准，还是符合此标准的音响组织所具有的“多样统一”、“丰富有序”特征，都是一种理论上的概括，带有一定的抽象色彩。

从主体角度看，何为“省力”，何为“悦耳”？怎样的音乐形态是简明的、稳定的、良好的？什么程度的音乐变化是过于繁复的？这些问题的答案往往因主体经验积累的差异而有所不同。对于一位精通调性音乐的听众而言，肖邦的《g小调叙事曲》理解起来并不费力，且十分悦耳，对于不了解此音乐风格的听众则反之。

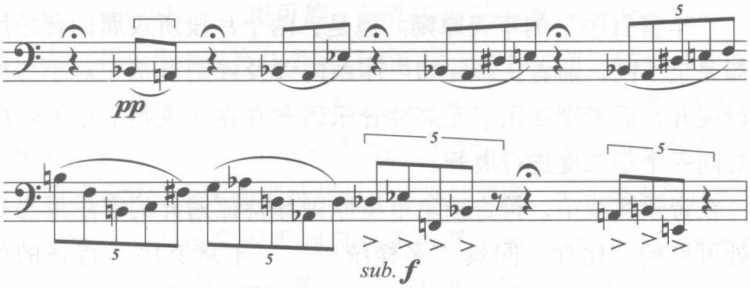
从客体角度看，同样具有“多样统一”、“丰富有序”特征的音乐形态，也可能在音乐风格上充满差异，请看下例：

谱例：2-3-10 片段（1）：里亚多夫《前奏曲》（1～8小节）



① 参见张前主编：《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002年版，第73页。

片段（2）：鲁托斯拉夫斯基《庄板》（第 151 小节）



上例中的片段（1）出自里亚多夫（Anatol K. Liadov，1855～1914）为钢琴而作的前奏曲开始处的右手部分，片段（2）是鲁托斯拉夫斯基（Witold Lutoslawski 1913～1994）为大提琴与钢琴而作的《庄板》第 151 小节。两个音乐片段虽然出自不同时期、不同风格的两位作曲家之手，却有着不小的相似之处：二者都是以♭B、A 这个小二度为基本材料的（见方括号），都是由这个材料发展而来的。片段（1）先将小二度重复一次（第二小节），然后作上方大二度模进（第二小节第三拍 C、♭B），在第三、四小节处，作曲家将小二度材料作了一个小规模的展开，形成一个拱形旋律线（A、♯C、D、E、F、A），实际上这两个小节的骨干音是各自头两拍的二分音符，即 A、♯G，它们仍然是开头那个小二度的下二度模进。片段（1）的第二句发展手法与第一乐句相似。片段（2）同样开始于♭B、A，紧接着作曲家在这个小二度后加上三全音（♭B、A、♭E），随后在小二度加三全音的基础上又加入一个小二度（♭B、A、♯D、E），此后不断地加入小二度和三全音，使音乐得以继续下去。

很明显，小二度在两个片段中都起着十分重要的组织作用。它在音乐进行的过程中反复以不同面貌出现，有助于人们的听觉

获得统一感、秩序感，其他音程、节奏因素则为听觉带来多样性、丰富性。可以说，两位作曲家皆有意无意地贯彻了“多样统一”、“丰富有序”的审美原则。但是，两个片段所隶属的音乐风格却完全不同，前者在调性和声体系内以及规则节拍中对小二度进行展开，后者则使用了无调性音乐语言并在非规则节拍的情况下对同一个小二度进行展开。

在音乐实践中，符合抽象审美原则却特征迥异的音乐形态是随处可见的。比如，同具“多样统一”、“丰富有序”特征的作品，可能在新颖程度上相去甚远，如对于当代听众而言，莫扎特的《第三钢琴奏鸣曲》便远不及古柏杜丽娜（Sofia A. Gubaidulina，1931～ ）的《七言》新颖；可能在复杂程度上无法相提并论，如埃尔加（Edward Elgar，1857～1934）的《爱的致意》和贝多芬的《第六交响曲》；并且，同具上述特征的作品，有的显得更统一、有序些，如贝多芬的《命运交响曲》第一乐章，有的则相对松散些，如德彪西（Claude Debussy，1862～1918）的《牧神午后》；有的听上去十分优美，如肖邦的《a小调圆舞曲》，有的更显雄壮，如勃拉姆斯（Johannes Brahms，1833～1897）的《第一交响曲》。面对如此种类繁多的音乐，不同的主体可能有不同的评价。

1829年4月，伦敦一本名为《风琴》（The Harmonicon）的刊物曾对贝多芬的《英雄交响曲》进行了评价：“英雄交响曲虽然有许多值得称道的地方，但实在难以对其四十五分钟的长度继续表示出好感。这绝对是太长了……如果这部交响曲不以某种方式缩减，将很快被废弃。”① 以上评论者明显不喜欢对于自己而言太长大、太复杂的作品，因为这不符合听知觉对省力的需求。

---

① Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective: critical assaults on composers since Beethoven's time.* University of Washington Press. 1981, p. 46.

柏辽兹（Hector Berlioz，1803～1869）在评论帕莱斯特里那（Giovanni Pierluigi da Palestrina，1525～1594）的作品《责备》（Improperia）时说："很可能，创作四声部圣歌（既没有旋律又没有节奏，而其和声仅有几个延留音的完全谐和和弦）的作曲家是有些审美趣味和科学知识的。要说这是天才——那太荒谬了！"① 该评论的字里行间表示出对简单作品的蔑视。因为，对于柏辽兹而言，四部圣歌完全无法满足其对丰富性的要求，无法带来悦耳感受。

此外，人们还常因听到自己不熟悉的音乐而给出负面评价。比如，1849 年 4 月，《巴黎音乐讽刺报》（Revue et Gazette Musicale de Paris）对贝多芬《第十三弦乐四重奏》发起了攻击："第一乐章显著地运用了让人感到陌生的和声，运用了让人厌烦的和弦延迟解决，并表现出对以完全终止作为乐段结尾这种方式的彻底厌恶，这一切证明其耗尽的创造力再也不能找到旋律了。"② 而汉斯立克（Eduard Hanslick，1825～1904）在聆听柴科夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky，1840～1893）的《悲怆》交响曲之后也曾严肃地说："第二乐章的四五拍子，若改成八六拍子便好了，这样才不会引起听众和表演者的反感。"③ 类似的例子还有歌剧《佩里亚斯与梅利桑德》于 1902 年所遭到的恶评："德彪西先生作品的新颖特征在于，整个总谱没有乐句，没有类似旋律的东西……它包孕着的不是生命和进取，而是颓废和死亡。"④ 至于柏辽兹对中国音乐的不公评价，早已为人们所熟知，他说："我不准备描述这些野猫般的嚎叫，死前的喉间怪音，火鸡的咯咯声，

---

① 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，茅于润等译，人民音乐出版社，1986 年版，第 52 页。

② Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective: critical assaults on composers since Beethoven's time.* University of Washington Press. 1981, p. 47.

③ 同上，第 20 页。

④ 同上，第 90 页。

我用最大的注意力只能在这些声音中找出四个确切的音来。”① 以上四位评论者，皆因为排斥自己不熟悉的作品，而冒然给出了偏狭的评价②。

与上述相反，美国音乐评论家奥林·唐纳斯（Olin Downes，1886～1955）③ 在评论德彪西的《大海》时说：“他的确从未如此成功地演示出让人难以置信的色彩混合技术，以及让人感到陌生、难以把握或不一致的节奏，这些色彩和节奏，通过只有这位独特的法国人才可能做到的方式，传递出某些心灵的暗示和印象。在这部作品中，有罕见的、精致的和声、移位，和光与影的渐弱，我们充满陌生感地意识到不可把捉的大海之谜。这是一部杰出、独特的艺术品，作曲家令人信服地拓展了音乐的疆域。”④

---

① 克拉姆：《音乐，它有未来吗》，蔡良玉译，《中央音乐学院学报》，1997 年第 4 期。

② 此类例子不胜枚举，特别是在评论现代音乐的时候，人们常常因自己不熟悉而抱怨连连。早在 1907 年 5 月 29 日，柏林的一位评论者对勋伯格的音乐便作了如下评价：“勋伯格是最激进的作曲家之一；这些不协和音被抬高到法则的地位……归根结底，这是一种丑陋的美学。”（Slonimsky，Nicolas. *Lexicon of musical invective：critical assaults on composers since Beethoven's time.* W. W. Norton. 2000，p. 148.）1913 年 5 月 14 日，另一位柏林评论者奥古斯特·斯帕努斯（August Spanuth）则说：“十五位勇敢的音乐家呈现了勋伯格的室内交响曲。这部作品更适当的名字或许是《恐怖的室内交响曲》……当这场不协和音的风暴呼啸而过时，一百位听众竟然安静地坐着。”（同上，p. 154.）1913 年，伦敦《音乐时报》（Musical Times）就斯特拉文斯基的作品评论道：“《春之祭》的音乐已无法用语言形容了。说此作品大部分听起来粗陋不堪，这已是温和的描述了。”（同上，p. 197.）1929 年 12 月 19 日，《纽约时报》评论道：“勋伯格的学生安东·威伯恩（Anton Webern，1883～1945）的《室内交响曲》是其一系列暧昧的、鸡叫般的、零散的小品中的一首……他所获得结果是徒劳的，他什么也没有写出来。《终极虚空》（Ultimate Significance of Nothing）将是该作品更适当的标题。”（同上，p. 250.）

③ 奥林·唐纳斯（Olin Downes）是美国著名的音乐评论家，曾在纽约和波士顿学习钢琴、音乐理论与音乐评论，并常年在《波士顿邮报》（1906～1924）和《纽约时报》（1924～1955）发表音乐评论文章。同时，他也因在广播中为大都会歌剧院作解说而闻名。

④ Downes，Olin. *Olin Downes on Music* [C]. Greenwood Press. 1968，p. 5.

能如此高度评价一部自己不熟悉的、有个性的音乐作品，意味着评论者对新颖的音乐保有兴趣。

以上诸评论，有的偏于表达直观感受，有的偏于理性分析，却都反映出评价者在听知觉层次上的音乐审美趣味。如果追问，为什么不同的听众会有不同的审美趣味？那么，便必须考察每一位听众的音乐经验、知识积累、艺术观念，及其所属历史时期、社会阶层、群体特征，乃至其性格、年龄、职业、性别特征。所有这些因素皆可能直接或间接影响其音乐审美趣味。特别是各种后天特征，往往是导致个体差异的最主要原因。一位不具备相应音乐审美能力、经验，且在艺术观念上较传统的听众，可能因无法识别当下聆听的作品而排斥它（如那位评价贝多芬《第十三弦乐四重奏》的记者）；一位曾接受专业训练并持有“艺术贵在创新”之美学观念的听众，又可能对复杂、陌生的作品表示出浓厚兴趣（如奥林·唐纳斯）；一位性格较为内向或年纪稍长的听众，可能喜好沉静的音乐作品，相反，年轻人则多热衷于节奏强劲的音乐；一位缺乏独立精神、具有从众型人格的听众，又易在音乐趣味上随波逐流、人云亦云。

以上诸因素以特殊的方式结合在一起，便构成一位听众的特殊背景，不同听众拥有不同背景，因此便有不同的审美趣味。使问题变得更为不确定的是，即便是两位在诸因素上都较为接近的听众，当他们同时偏爱同一部音乐作品时，二人所获得积极作用的大小（价值量）仍可能有所不同。其中一人可能仅对作品给出“较好”的评价，另一人则给出“很好”的评价。若要继续深究此现象，我们将要对两位听众的背景差异作出更细致的比较，甚至还要面对无法考究的偶然因素，如二人在某一次音乐听赏过程中的偶然心境等。如果再将“审美饱和”或“审美疲劳”现象考虑进来，那么，即使是同一位听众，仍可能在不同时间、地点对同一部作品产生不一样的反应。由此，本已不确定的音乐评价问

题变得更难以把捉。于是，学术研究不得不终止自己的脚步，否则，将面对极端的差异状况，使自己的研究变成意义甚微的琐细描述。

面对以上情况，价值理论的研究者只有三种选择：其一，刻意强调价值的差异性，否定价值的普遍共通性。这是极端相对主义、怀疑主义、极端后现代主义者的思路。其二，惊慌于难以把捉的价值差异性，企图通过强制手段确立唯一标准。这是价值绝对主义、专制主义、教条主义的幻想。其三，坦然接受现实中不可革除的价值差异现象，也坚决反对无视差异之限度的虚无立场，并承认“有限差异”现象的不可避免性。在音乐评价中，无疑，笔者选择第三种立场，既承认听知觉的先天特征（如对“省力”与“悦耳”的需求）决定了良好的音乐形态应具有“多样统一”、“丰富有序”特征，也承认符合此特征的音乐形态是多样的，在一定限度之内，个体仍保有好恶评判的自由。

第三章　音乐价值的实现：认知与评价（下）

物体不能限制思想，思想也不能限制物体。

——斯宾诺莎

自由，就是生活在社会中的人在其本性允许的范围内，为了自己的幸福所能做到的一切。

——霍尔巴赫

听感知觉使人得以听见音乐之声，然而，人脑对音乐之声的接受过程却不止于此，几乎与感知觉同时，其他心理能力——如感情体验、联想、想象、分析等——便开始活跃起来了。凭借诸能力，声音信息在人脑中引发许多非声音信息，如感情体验、视觉形象、抽象概念等，这一切同样作为人的音乐认知经验，在主体范畴引起积极或消极的反应。

第一节　音乐感知过程中的感情体验、联想想象与评价

一、音乐感知过程中的感情体验与联想想象

（一）音乐感知过程中的感情体验

据现代心理学的界定，感情（affection）即情绪（emotion）与情感（feeling）的统称，情绪指具有“情景性、激动性和暂时

性”的感情，为人类和动物所共有，情感则指“具有稳定的、深刻的社会意义的感情”①，为人类所独有。二者皆是“人对客观事物的态度体验及相应的行为反应”，“与人的特定主观愿望或需要相联系”②，当需要得到满足时，人会产生积极的情绪和情感，反之，则引起消极的情绪和情感。

感情体验与感觉、知觉不同，它并不是一种认知能力，而是伴随着人对外物的各层次认知而产生的评价性心理活动；它并不是对客观事物属性的反映，而是对客观事物与人的需要之关系（价值关系）的反映③。比如，人们对民族的眷恋之情，对自然的敬畏之情，对个人生活的感伤之情，对恶势力的憎恨之情；又如，日常生活中丢失财物的沮丧之情，错过球赛的惋惜之情，对古典音乐的热爱之情，对现代音乐的厌弃之情。种种情感、情绪都标示着事物能否满足主体的需要，标示着事物是否为主体带去积极作用。

值得注意的是，在音乐认知活动中，当人们说音乐“表现”了某种感情时，这里的“感情”难道是指听众对作品的感情评价吗？当然不是。古往今来，为无数爱乐者所热情洋溢地赞美的，是音乐凭其音响属性在主体心灵中唤起的诸如忧伤、喜悦、热情、痛苦等感情体验。如柴科夫斯基《忧郁小夜曲》唤起的忧郁之情；贝多芬《田园交响曲》第五乐章“暴风雨过后的愉悦和感恩的情绪”唤起的恬静怡然之情。这意味着，在音乐审美活动中，至少存在着两种感情体验：其一是评价性的感情体验，包括主体对音乐产生的各种积极、消极的心理感受，前文论及的快感、不快感，舒适感、不舒适感，美感、不美感，满足感、不满

① 彭聃龄主编：《普通心理学》，北京师范大学出版社，2004年版，第352页。
② 同上，第351、352页。
③ 同上。

足感等皆属此类。评价性感情体验是主体对音乐之好恶的体现。其二是表现性的感情体验，即由音乐音响结构的某些特征所唤起的具有对应性的感情体验，比如弱力度的下行音调往往引发悲伤的体验，强力度的上行音调则往往引发高涨的体验等。

这里要讨论的是上述第二种感情体验：音乐何以能引发表现性感情体验？对此，音乐美学、心理学界主要有两种研究思路：

1. 强调音乐的音响与人的感情具有同构或对应关系

需要指出的是，许多论及音乐表现性感情体验的美学家们并未明确区分情绪与情感概念，仅笼统地使用“情感”一词表述。

如自律论美学的代表人物汉斯立克，他一贯反对把唤起“情感”视为音乐的主要目的，却承认音乐能唤起某种“不确定”的情感①。所谓不确定的情感，即抽离了具体内容后的情感，亦即情感的“力度”、“运动”特征，他说：“假如音乐不能表现情感的内容，那末它能表现情感的哪一方面呢？它只能表现情感的“力度”（das Dynamische）。音乐能摹仿物理运动的下列方面：快、慢、强、弱、升、降。但运动只是情感的一种属性，一个方面，而不是情感本身，“这个运动是音乐和情感状态的共有因素，音乐能创造性地以无数的差别和对比来塑造这个因素”②。比如，音乐虽可以表现爱情的体验状态，如高涨的、温柔的，或是激动的，却无法表现爱情的具体对象是谁。

无独有偶，德国大哲学家黑格尔也持同样观点，他说：“声音本身是一种许多差异面的整体，可以分散和结合成为样式最多

① 汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社，1980 年版，第 41 页。

② 同上，第 30、31 页。

的紧密协调，本质性的对立与和解。这种对立和统一，以及声音在运动和转变，出现，进展，斗争，自解决和消失中所显出的各种差异和这种或那种内容以及心情和神智用来把握这内容的情感这两方面的内在本质，有远近不同的相对应的关系。”①

以上观念在20世纪以另一种面貌出现在哲学家苏珊·朗格（Susanne K. Langer，1895～1985）的美学理论中。朗格认为，在诸艺术门类中，音乐是最富于“情感”表现力的一门。值得注意的是，音乐所表现的情感并非日常生活中的实际情感，而是一种普遍的情感，或说是情感的概念。“音乐的作用不是情感刺激，而是情感表现；不是主宰着作曲家情感的征兆性表现，而是他所理解的感觉形式的符号性表现。它表现着作曲家的情感想象而不是它自身的情感状态，表现着他对于所谓‘内在生命’的理解，这些可能超越他个人的范围，因为音乐对于他来说是一种符号形式，通过音乐，他可以了解并表现人类的情感概念。”② 说得更具体些，这一情感概念并非指某人一时一地的实际情感，它是一种情感的抽象物，它是从众多实际情感中抽象出来的一种普遍的逻辑运动形式，如增强、减弱、加速、抑制等。正是在这个意义上，朗格说音乐所表现的情感是“逻辑地表现的情感”。她结合格式塔心理学的“同型论”指出：“我们叫做‘音乐’的音调结构，与人类的情感形式——增强与减弱，流动与休止，冲突与解决，以及加速、抑制、极度兴奋、平缓和微妙的激发，梦的消失等等形式——在逻辑上有着惊人的一致。”③

以上三位美学家虽未明确区分情绪与情感的差别，却揭示出

---

① 黑格尔：《美学》，第三卷上册，朱光潜译，商务印书馆，1981年版，第346页。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社，1987年版，第36页。

③ 同上，第38页。

音乐与人的总体感情体验之间在运动方式上的某种对应性，对后世学者更为细致的分析提供了基础。

我国学者周海宏吸收现代心理学成果，一方面区分了情绪与情感概念，另一方面以“联觉对应”理论解释了音乐与情绪、情感的对应关系。他首先引入了“情态”概念，此概念特指人心理活动的各种状态，如“高涨”、“低落”、“强烈”、“缓和”、“紧张”、“松弛”等；其次，他将“人对情态的体验称为情绪”①。可以说，在周氏的理论中，情态体验与情绪体验基本上是等同的。音乐可以通过自身的声音属性——如音高、音强、音长等——与人的情态特征对应起来，从而实现情绪表现。如声音越高，情态体验就越兴奋、快乐；声音越强，情态体验就越强烈；长音使人感觉安静，短音则使人感到活跃等。特定的声音属性与情态、情绪特征之所以能发生对应关系，是因为人有联觉的心理能力。由此，“从音乐表现最直接的意义上说，‘音乐是情绪的艺术’”②。而当音乐唤起人的情绪反应以后，思维认识活动便可能介入，欣赏者以往的经验和价值判断内容也随之介入，情态（情绪）体验便提升为更高级、更具社会内涵的情感体验③。

2. 强调音乐音响唤起稳定与不稳定的心理感受

英国音乐学家戴里克·柯克（Deryck Cooke，1919～1976）曾论述了西方调性音乐的感情表现根由。他指出，调性音乐表现感情的全部秘密皆隐藏在“调性音张力”（Tension）中。所谓调性音张力，即音阶上各音之间所具有的倾向性，如在C大调音阶中，C音是稳定的，G音和E音相对不稳定，皆倾向于C音，其

① 张前主编：《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002年版，第104、105页。
② 同上，第119页。
③ 同上，第119、122页。

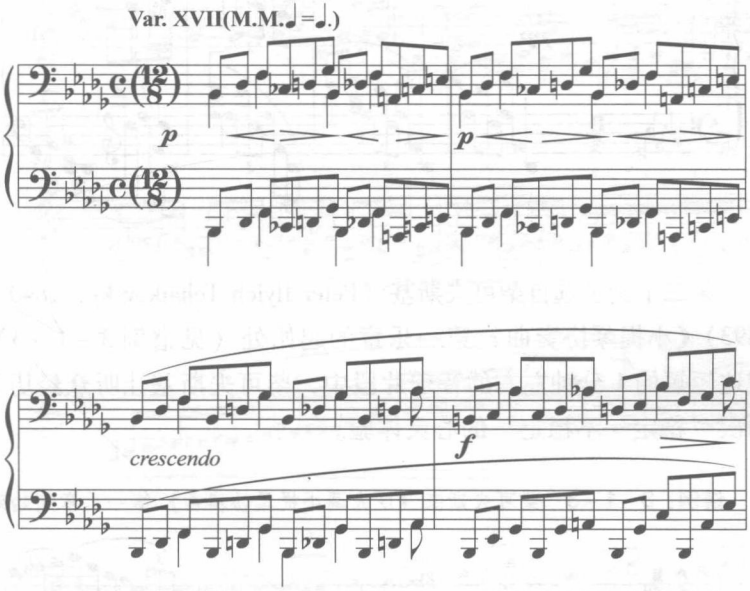
他各音则分别倾向于上述三个音。这些倾向性之所以存在，与各音在泛音列上出现的先后顺序及震动幅度有关。当一根弦震动并发响时，不仅整根弦在震动，它的二分之一、三分之一、四分之一、五分之一也同时在震动，这就产生了一连串泛音。其中，有些音出现较早，振幅较大（较易被人们听见），因而具有了稳定性，而出现较晚、振幅较小（不易被人们听见）的那些音则具有了附属性，同时也具有了不稳定性及解决到稳定音的倾向①。基于以上认识，柯克认为，大三度音在泛音列中出现较早，较稳定，因此表现快乐；小三度音出现较晚，较不稳定，表现痛苦；大六度音需要解决到属音，它使人产生渴望的感情；小六度音与属音构成半音关系，表现了剧烈的痛苦；大七度音需要向上解决到主音，引发强烈的渴望；小七度需下行解决到六度音，表现了悲哀之情，凡此种种。

如果说，柯克主要关注的是旋律音程之间的稳定—不稳定关系，伦纳德·迈尔的研究则将类似的思路拓展至音乐的和声、节拍等参数中。他认为，音乐可以通过自身的特征唤起听者稳定、确定和不稳定、不确定的感受，当听者产生不稳定感受时，便会对稳定感受产生期待。比如，作曲家可通过旋律的中断，引起听众的不稳定感受及对音乐继续下去的期待；也可通过延搁终止式中主和弦出现的时机或大量运用不协和和声，引起听众的不稳定感受及对和声解决的期待；可通过乐汇的重复、连续的半音级进或和声模进，唤起听众的不确定感，进而产生对确定状态的期待；还可通过变节拍、节拍错位、复节拍等手法引起听众对相对稳定节拍的期待等。迈尔用了许多不同的词藻去描述所谓的不稳定状态，如“偏离”、“悬念”、“模棱两可”、“不确定”、“模

① 戴里克·柯克：《音乐语言》，茅于润译，人民音乐出版社，1987年版，第4页。

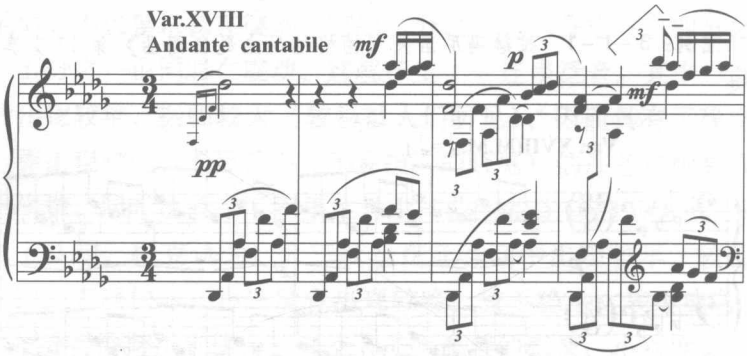
糊”、“干扰”、“耽搁”、“混乱”、“怀疑”等，其本质是一致的。下面借鉴迈尔的理论分析两个例子。

谱例：3－1－1 拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》第17变奏起始处



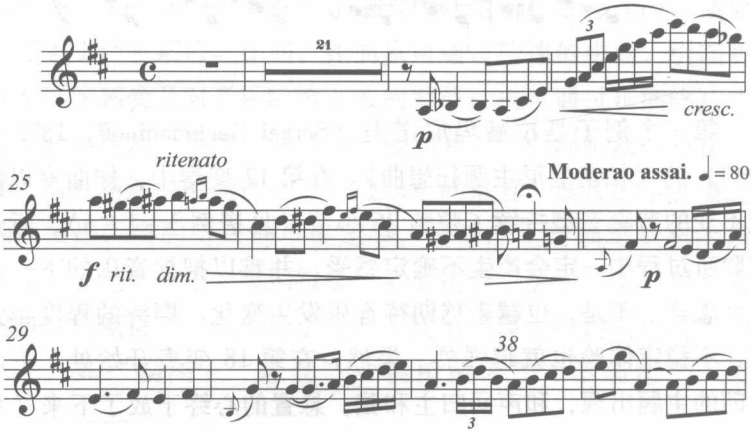
第一个例子是拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninoff，1873～1943）的《帕格尼尼主题狂想曲》。在第17变奏中，作曲家以固定不变的节奏音型持续了整整26小节（见谱例3－1－1），听众在聆听过程中一定会产生不确定感受，并难以把捉音乐的下一步将会怎样，于是，也越来越期待音乐发生变化。期待的程度越强烈，不稳定体验也就越强烈。果然，在第18变奏开始处，一个明朗的主题出现，和声回归主和弦，悬置的心终于放了下来（见谱例3－1－2）。

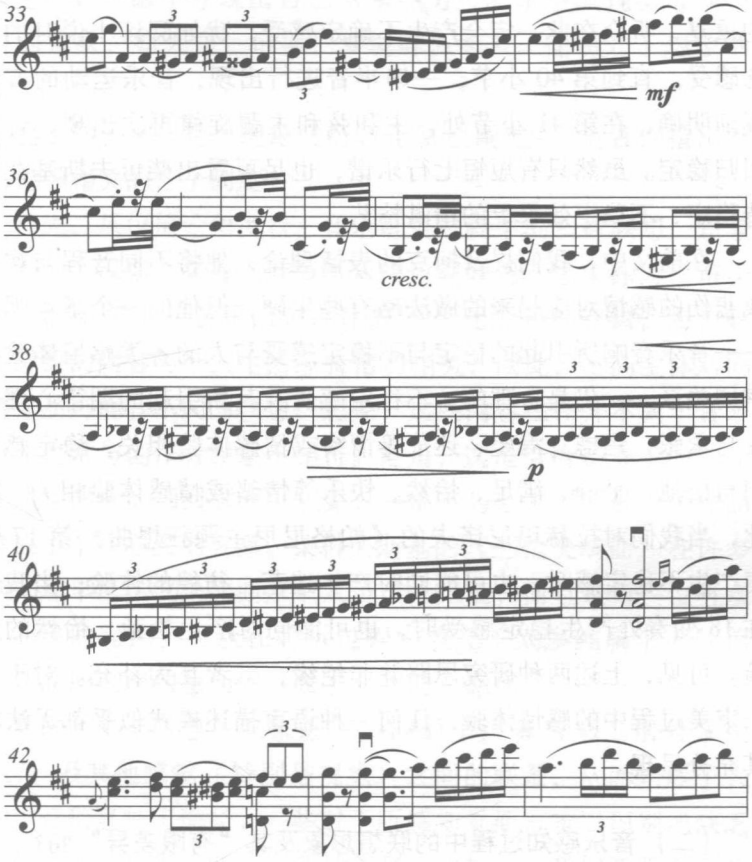
谱例：3－1－2 拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》第18变奏起始处



第二个例子选自柴可夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky，1840～1893）《小提琴协奏曲》第一乐章的起始处（见谱例3－1－3）。在这短短的1分钟左右的音乐片段中，柴可夫斯基让听众经历了两次“稳定—不稳定”的心灵体验。

谱例：3－1－3 柴可夫斯基《D大调小提琴协奏曲》第一乐章起始处





第一次不稳定体验出现在引子部分，小提琴以不协和的小二度起始，在第 25、26 小节处打破了小节的规则节拍律动，并在第 27 小节停留在延长的属音上。到了第 28 小节，主题旋律出现，和声导向主和弦，伴奏声部以弦乐拨弦演奏律动规则的分解和弦，所有这些特征使得音乐回到了稳定状态。听众在这一刻往往会感受到莫名的松弛与温暖。随后音乐自然地延展，直到第 35 小节的第 3 拍、第 4 拍，第二次不稳定体验出现了。一个向下小

九度大跳打断了音乐的流动，紧接着是一连串零碎的固定节奏型的重复，听众在此一定会产生不确定感受，犹如阅读小说时的悬念感受。直到第 40 小节，一串半音进行出现，音乐运动的方向逐渐明确，在第 41 小节处，主和弦和主题旋律再次出现，音乐回归稳定。虽然只有短短七行乐谱，也足可看出柴可夫斯基在制造稳定、不稳定效果上的精湛技艺。

在前文中，我们提及柯克的表情理论，他将不同音程与欢乐或悲伤的感情对应起来的做法略有些生硬，但他的一个基本观点——音乐音响所引起的稳定与不稳定感受与人的各类感情体验有密切关系——仍是合理的。不稳定感受及其所引起的期待心理往往与紧张、焦虑、渴望、迷茫等情绪或情感体验相关，稳定感受则与松弛、平静、满足、怡然、快乐等情绪或情感体验相关。因此，当我们对拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》第 17 变奏产生不稳定感时，也可能同时产生迷茫、彷徨的体验；当我们在 18 变奏处产生稳定感受时，也可能同时产生松弛、怡然的体验。可见，上述两种研究思路并非绝缘，二者互为补充。对于音乐审美过程中的感情体验，任何一种语言描述模式似乎都无法将其充分呈现。

（二）音乐感知过程中的联想想象及其“有限差异”特征

在音乐感知觉信息与感情体验的共同刺激下，人们往往会自觉不自觉地展开联想和想象。所谓联想，即“由一种事物想到另一事物的心理活动”①。比如，欣赏者由某一音乐作品想到自己曾有的一段经历，或曾见过的人或事物。所谓想象，即“人脑对已有表象进行加工改造而形成新形象的过程”②。如果欣赏者在聆

① 孟昭兰主编：《普通心理学》，北京大学出版社，2005 年版，第 212 页。

② 同上，第 324 页。

听音乐时，头脑中浮现出自己从未经历过的事情或现实世界中没有的景象，如天堂、地狱、梦境等，那么，他便处于想象活动中。

鉴于学界对联想、想象已有较丰富地阐述①，笔者仅指出与本书论题相关的三个问题：

首先，从价值论角度看，音乐审美过程中的积极联想、想象是有益的。汉斯立克曾把许多听众的主观联想、想象称为“审美幻想家们”关于“音乐的鸦片迷梦”②。此话并没有错，因为联想、想象的内容与个人生活经验密切相关，因此，不同主体对同一部作品可能有不同的联想、想象，这些内容往往并不属于音乐本身，也常与创作者原意不相符。但是，这也恰恰是音乐的“积极作用”之一。通过联想、想象，一部本为公共财富的音乐作品俨然成了个人心灵的表露。柴科夫斯基的《悲怆交响曲》在许多听众那里早已不仅是作曲家个人苦难的见证，而且是每一位听众个人心灵的写照。听众在聆听过程中填充了太多纯属个人的信息，作品所表现的悲伤俨然成了“我的”悲伤。

其次，由于联想、想象进一步沟通了声音与第二信号系统（语言）及其他感觉（特别是视觉）之间的联系，从而拓展了人们的声音信息加工途径。一些对于听感知觉而言难以识别或缺乏积极作用的作品仍可能得到某种解释。比如，当我们聆听布列兹（Pierre Boulez，1925～ ）《无主之锤》第一乐章《疯狂的木匠》时，似乎难以在听感知觉层次上从这部整体序列作品中获得太多积极作用，但是，若我们根据作品标题自由地对散乱的音响展开

① 读者可参见张前：《音乐欣赏心理分析》，第46～75页；张前、王次炤：《音乐美学基础》，第158～174页；周海宏：《音乐与其表现的世界》，第39、40、152页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社，1980年版，第13页。

联想、想象，也可以在头脑中营构出一幅诙谐的图景：一个童话世界中的任性的小木偶，神经兮兮地敲击着榔头，好像遇到什么不高兴的事情。这种汉斯立克所谓的“幻想”，的确可能唤起人们对这部作品的兴趣。同理，当一位并不具备太多现代音乐听觉经验的欣赏者听到《广岛受难者的哀歌》时，可能会认为这部作品充斥着噪音；但他若受到标题的启发，把作品开始处的极高音联想为人们声嘶力竭的呼喊，把弦乐的大幅度揉音联想为人们的哀号，把滑奏的音块联想为警报或飞机的轰鸣的话，他又有可能接受这些音响，并通过反复聆听而对该作品形成适应性心理机制。可以说，对于该欣赏者个人而言，他在一定程度上理解了该作品。只是此时的理解已经不仅仅是知觉层次的理解了，它还掺杂了联想、想象的内容。心理学研究表明，言语、语词，亦即第二信号系统对人的知觉具有某种“指导作用”，“人的知觉是在两种信号系统的协同活动中实现的。词的作用有助于对知觉对象的理解，使知觉更迅速、更完整。”①

其三，人们对同一部作品的联想、想象虽充满了差异，但仍非任意而为。比如，同是聆听贝多芬《田园交响曲》的第二乐章“在溪边”，有人在标题指引下，联想、想象出丰富的图景和情节：“我们来到溪畔，灿烂的阳光拨开遮住它的云朵，把生命的光芒投射到林中的空地。我仿佛躺在宁静的溪畔的树荫下，听那风笛和羊群在亲切叙谈……”② 有人则联想到自己某一次在维也纳旅游的惬意经历，如贡布里希曾说：“我想我的根扎入过去的土壤之中的深度足以让我理解贝多芬的田园交响曲。我并不声称我已经完全以贝多芬的方式见到了那些寻欢作乐的农人……

① 曹日昌：《普通心理学》，人民教育出版社，1986年版，第153页。

② 求风：《听贝多芬田园交响曲》，参见网站：http：//www. zigui. org/article. php? id =43115

但是这些联想对我来说是非常自然的，因为我可以把‘抵达乡间之际快乐激情的觉醒’与我对维也纳之游的回忆联系起来。”① 还有人想起几句古诗：“微雨夜来过，不知春草生”，“杨柳散和风，青山淡吾虑。”② 更有人想到“人与自然的‘融合’及‘对话’”的生活情境③。这些联想、想象虽是多方向性的，却又具有同一性。人们不至于从《田园交响曲》第二乐章联想到黑暗的恶势力，也不会联想到暴风雨的怒吼。只要是依据音乐之声而获得的联想、想象内容，虽不可避免差异性，却仍是“有限的差异”。

二、伴随音乐感情体验、联想想象的评价

（一）与感情体验、联想想象相关的评价标准

当听众通过聆听音乐而获得某种感情体验、联想想象时，是否意味着这些信息必然给他带去积极作用呢？当然不是。感情体验、联想想象内容是否有价值，还要经过主体的评价，还要看它们与主体所秉承的标准是否“合宜”。

一个有趣的例子是中世纪神学家奥古斯丁对圣咏及其引起的感情体验的矛盾评价。他曾说：“听到这些神圣的歌词，通过乐曲唱出，比不用歌曲更能在我心中燃起虔诚的火焰，我们内心的各式情感，在抑扬起伏的歌声中找到了适合自己的音调，似被一种难以形容的和谐而荡漾。”④ 可他又说：“但遇音乐的感动我心

---

① 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 84 页。

② 赵鑫珊：《贝多芬之魂》，上海音乐出版社，1997 年版，第 100 页。

③ 苏友瑞：《贝多芬田园交响曲赏析：一个“人”与“自然”的观点》，参见网站：http：//www. gongfa. com /beiduofentianyuan. htm.

④ 奥古斯丁：《忏悔录》，第 216 页。转引自钟子林编：《何乾三音乐美学文稿》，中央音乐学院学报社出版，1999 年版，第 409 页。

过于歌曲的内容时，我承认我在犯罪，应受惩罚，这时我是宁愿不听歌曲的。”① 以上两则评价的矛盾，反映出奥古斯丁本人评价标准的矛盾，他无法抗拒音乐曲调对情感的激荡，却又因根深蒂固的信仰及宗教禁欲主义观念而谨小慎微地回避这种真实的激荡。

相比之下，古希腊的柏拉图（Plato，约公元前427～公元前347）可坚定得多，他坚决要在“理想国”中“反对音调哀婉的吕底亚调式和音调柔缓文弱的伊俄尼亚式，只准保留音调简单严肃的多里斯式和激昂的战斗意味强的佛律几亚式。”② 为何柏氏如此偏爱严肃、激昂的音乐？答案无疑在其“文艺必须对国家和人生都有效用”的价值观念。在他看来，只有严肃、激昂的音乐，才能美化人的心灵，使人具备理想国的四种美德：“智慧”、“勇敢”、“节制”、“正义”。

我国春秋时期的孔子也对一定的音乐感情体验有特殊偏爱。他所崇尚的是一种节制的感情，即所谓“乐而不淫，哀而不伤”。由此，那些感情表现不节制的民间音乐（郑声），统统被他视为“淫”乐，主张禁绝。这种评价标准当然也有其背后的价值观念为依托，如蔡仲德所言：“‘乐而不淫、哀而不伤’的要求是为反对郑声、维护雅乐而提出的”，它“不是着眼于人类的存在与健康，而是着眼于礼、乐的存在，等级社会的存在，不是从人出发，而是从礼出发，不是笼统地说情要受理节制，而是具体地说情要受理节制，要合于礼的度量、分寸，不得逾越。”③ 孔子评价《韶》与《武》也是一个典型例证。他赞美《韶》“尽美矣，又

① 奥古斯丁：《忏悔录》，第216页。转引自钟子林编：《何乾三音乐美学文稿》，中央音乐学院学报社出版，1999年版，第413页。

② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社，1979年版，第55页。

③ 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，1997年版，第93～94页。

尽善也”，因为《韶》歌颂的舜是受禅让而得到帝位的，名正言顺，符合礼仪，歌颂他的音乐就尽善尽美；而《武》歌颂的周武王虽然也是贤者，但他的帝位是以臣伐君而得到的，不合礼仪，所以歌颂他的音乐《武》虽美但不尽善。这说明什么呢？一言以蔽之，孔子奉行的是“以礼为本”的伦理、政治观念，该观念自上而下地制约着他对不同类型音乐感情体验及联想的褒贬和取舍。

英国当代学者史库顿则立场鲜明地批驳了音乐中“逗趣”（yuk）的感情：“我们首先要考虑我们对于坏趣味的反应——比如，路易斯·庞发（Luiz Bonfa，1922～2001）粗糙的吉他音乐，或者是范格里斯（Vangelis，1943～ ）的电影音乐。这些音乐引起逗趣的感情，这些感情是一种污染，使人们的身体一阵痉挛。这种逗趣的感情是人们对淫秽，对令人厌恶的习惯，及对不想看到的事物的共同的社会反应”，“当人们经验着音乐中的逗趣感情，他们感到自己陷入一种与自身不一致的关系中，他们被放置在一个异类的环境中，被同化、被认定。”① 俄罗斯音乐评论家斯塔索夫（Vladimir Stassov，1824～1906）对门德尔松《无言歌》也有类似评论：“在无言歌中所有起主要作用的东西只是门德尔松的最大缺点：多情善感、虚饰、有时甚至形成酸痛的哭泣的永远伤感、单调的凄凉。”② 很明显，以上二人皆把音乐引起的感情体验、联想、想象与某种不良道德观念或人的个性特征联系起来了。

在我国文革期间，曾有人如此评论印象派、现代派音乐：“那些印象派、现代派的音乐作品不是经常写什么‘松树’、

---

① Scruton，Roger. *The Aesthetics of Music*［M］. Oxford. 1997，pp. 386～387.

② 刘智强、韩梅编：《世界音乐家名言录》，中国华侨出版公司，1989 年版，第 447 页。

‘喷泉’、‘月光’之类的标题吗？但是只要运用阶级观点来加以分析，我们不难透过这些光怪陆离的音响，看到其中所反映的资产阶级乌七八糟的腐朽生活和颓废情调。”① 该评论者完全根据自己的联想、想象所得来评价作品，他强加给作品的“资产阶级乌七八糟的腐朽生活和颓废情调”，完全与作曲家的原意无关。对浸淫于极左思潮的听众，德彪西的作品毫无积极作用可言②。

上述从宗教、政治、伦理道德角度对音乐引起的感情体验、联想、想象进行评价，是极为常见的。人们虽然不易对纯音乐作出宗教、道德、政治等方面的评价，却较易于对音乐所引起的感情体验、联想想象进行此类评价。假若一部作品还伴有标题、解说文字、故事情节、歌词、舞蹈、角色表演（如舞剧、歌剧），那么，必然引来更多与意识形态有关的评价，它们甚至可能完全忽略音乐音响本身。

---

① 初澜：《深入批判资产阶级的人性论——从标题音乐与无标题音乐问题的讨论谈起》，《红旗》，1974 年第 4 期。转引自明言：《20 世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社，2002 年版，第 307 页。

② 类似从政治角度评价音乐的例子也发生在德国作曲家欣德米特（Paul Hindemith，1895～1963）身上。20 世纪 30 年代，纳粹在德国掌权，作曲家欣德米特对此表示出愤慨和蔑视。他在一些出版物上写道：纳粹政权行将终结，我们只需等待数月，事态将会恢复正常。另一方面，他还与犹太音乐家一起演奏三重奏，包括乌克兰大提琴家埃曼纽尔·费尔曼（Emanuel Feuermann，1902～1942）和波兰小提琴家西蒙·戈德伯格（Symon Goldberg，1909～1993）。这些行为自然激怒了当权者。就在交响曲《画家马蒂斯》首演不久后，纳粹宣传部长戈培尔（Paul Joseph Goebbels，1897～1945）说道：“他（指欣德米特）或许拥有纯正的德国血统，但这只不过是个确凿的证据，证明了犹太人的思想侵袭多么深地腐蚀着我们的人民……当然，在这样一个严重缺乏真正具有创造性的艺术家的世界中，我们无法抛弃一个真正的德国艺术家。但是，他应当成为一位真正的艺术家，而不是一个无调性噪音的制造者。”（Bruhn，Siglind. *The Temptation of Paul Hindemith：Mathis Der Maler As a Spiritual Testimony*. Pendragon Press. 1998，p. 45.）

当然，还有其他评价标准。比如，汉斯立克在讨论音乐美时也曾谈论了自己所偏爱的音乐感情体验："优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗，追逐和遇合，飞跃和消逝。——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。"① 可见，汉氏所偏爱的是一种仅由音乐之声引起的适度的愉快情绪，这种情绪是通过听觉对乐音运动状态的敏锐感知而获得的。此种偏好与宗教、政治、道德因素无关，而更多地遵循特定美学上的标准，即在自律论美学观念掌控下的标准。因此，汉氏才会将过渡沉溺于音乐感情体验的欣赏方式讽刺为"病理地对待音乐"②。

德国18世纪末19世纪初评论家霍夫曼（E. T. A. Hoffmann，1776～1822）对贝多芬《命运交响曲》的评论同样与宗教、道德、政治无关，他说："贝多芬的器乐为我们打开了一个恢宏和无穷的世界。炽热的光芒通过这个世界照亮黑夜……贝多芬的音乐启动了敬畏、恐惧、惊讶和痛苦的闸门"③，"贝多芬的音乐激起了无穷的渴望，这种渴望就是浪漫主义的本质"④。与汉斯立克一样，霍夫曼也从美学角度展开评论，但是，其观念却明显与汉氏南辕北辙。他并不将自己的注意力放在"音响之间的巧妙关系"或适度的愉悦上，而执意要在音乐中体验"敬畏"、"恐惧"、"惊讶"、"痛苦"的感情，并联想到"照亮黑夜"的"炽热的光芒"。在这激情洋溢的评论背后，我们的确可以感觉到所谓的

---

① 汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社，1978年版，第38页。

② 同上。

③ 达尔豪斯：《古典和浪漫时期的音乐美学》，尹耀勤译，湖南文艺出版社，2006年版，第76页。

④ 同上，第72页。

"浪漫主义的本质"①。

也有人似乎刻意排斥自己的感情体验和联想想象。如斯特拉文斯基所言："音乐从它的本质上来说，根本不能表现任何东西，

① 美国当代音乐史家马克·伊凡·邦斯（M. E. Bonds）曾赋予了霍夫曼的音乐评论十分重要的意义，认为他不仅是最早发现贝多芬音乐价值的评论家之一，也是唯心主义哲学在音乐评论领域中的坚决贯彻者。在专著《作为思想的音乐：在贝多芬时代聆听交响乐》（Bonds, M. E. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006.）中，邦斯对霍夫曼所处时代（1776～1822）的思想文化语境作了精辟的分析。他认为，在1800年前后，西方人的音乐接受正逐步从"修辞学主导范式"转向"哲学主导范式"，由此极大地促进了器乐音乐、特别是交响乐的发展。而霍夫曼则是新的接受范式的突出代表。在18世纪末以前，音乐往往被视为情感或心灵的语言，但由于它无法传达明确的语义，无法实现明确的修辞效果，感官价值多于理性价值，因此，音乐——特别是器乐音乐——在诸艺术体系中地位较低。但在1800年前后，德国唯心主义哲学的崛起为音乐接受范式的转换提供了坚实的观念基础。康德虽曾贬低器乐音乐，称其无法成为审美观照（aesthetic contemplation）的对象，但其哲学中的两个观点却为后来的观念转换埋下了伏笔。其一，推崇主体性。康德强调主体认知能力对外部世界的构建，凸显审美感知的创造性，提升想象力在审美过程中的地位。其二，强调艺术传达审美观念。审美观念是理性观念的对立物，它由想象力唤起，蕴含着许多思想，却无法被语言、概念明确表达。康德之后，谢林（F. Schelling）将以上思路进行了扩展，认为艺术的本质在于通过有限的形式传递"无限"（infinite）和"真理"（truth），它们同样无法言传，只有通过审美感知才可能把握。邦斯指出，在这样一种新的观念主导下，原本在修辞学意义上含糊不清的器乐音乐，恰恰成了传递难以言传的"无限"内涵的最佳手段，恰恰为审美想象留出了最大的空间。许多诗人、评论家进而通过诗化语言，赋予了音乐、特别是器乐音乐前所未有的价值。瓦肯罗德（W. H. Wackenroder）认为音乐能帮助人们摆脱现实的痛苦，引向更高的所在；采尔特（C. F. Zelter）相信聆听音乐能将人的精神提升到超然之境；赫尔德（J. G. Herder）明确指出器乐音乐是最高的艺术，因为它能使人感悟"绝对"（Absolute），并跨越主体与客体的鸿沟；E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）则认为器乐音乐将引导人们走向未知的境界，贝多芬的交响曲向人们敞开了一个巨大、无限的王国。当这些看法逐渐成了气候，器乐音乐也就迎来了它勃兴的时代（同上，第23～25、35页）。而在霍夫曼之后，叔本华（Arthur Schopenhauer）也继承了唯心主义哲学的理念，将音乐与某种抽象之物联系起来。他说："音乐本身就是整个意志的一个直接客观化的复制，不仅如此，甚至还有由复杂的表现构成了的个人世界的理念。因此音乐不同于其他艺术是理念的复制，而是意志本身的复制，即理念的客观化。"（福比尼：《西方音乐美学史》，修子建译，湖南文艺出版社，2005年版，第219页）。

不管是一种感情、一种精神状态、一种心理情绪、一种自然现象。”① 斯氏因此常被视为极端的自律论者。实际上，与汉斯立克一样，斯氏并未真正否认音乐能“体现出作曲家的感情”。他曾说：“我的看法是即兴说出来的，因此相当不完善，甚至就连极愚蠢的评论家也大概会明白我的看法并非否定音乐的表现力，而仅仅是否定关于表现力的某些说法的价值。在此我重申我的观点，尽管我现在会以另外的方式将之说出来：音乐表现自我。一部音乐作品的确能体现出作曲家的感情，因此当然可以将之视为作曲家感情的表现和象征化，尽管作曲家并不是有意识去做这件事的。较为重要的一个事实是，对那种可以称作为作曲家感情的东西而言，一部音乐作品是某种完全崭新的和另样的东西。”② 可见，斯氏是为了突显音乐作品本身的重要性，才说出了一些极端话语，这种话语，不过是斯氏用于指导自己创作的个性化价值倾向。作为一位作曲家，斯氏所面对的是延续了将近百年的浪漫主义传统，或许在他看来，该艺术传统已然走到了尽头；或许是当时的社会状况使人们（包括斯氏）厌倦了缺乏节制的感情波澜；或许是作曲家刻意要走出一条新颖的音乐之路，总之，出于某种理由或价值倾向，斯氏才会刻意去排斥音乐的感情经验和联想、想象经验。如果不从价值观的意义上理解其极端话语，人们将无法认清其中真意。

以上说明，由于不同主体拥有不一样的历史、文化背景，抱持不一样的宗教、政治、道德、美学观念，因此，他们对音乐的感情体验、联想、想象内容常有彼此不一、甚至对立的评价。斯塔索夫不喜欢羸弱的感情体验，却仍有大量听众喜爱《无言歌》，

---

① 转引自于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000 年版，第 82 页。

② 德鲁斯金：《斯特拉文斯基传：性格、创作、观点》，焦东建等译，东方出版社，2002 年版，第 307 页。

舒曼便崇尚其中所谓的“纯粹的表现性”①；孔子不喜欢表情过度的郑声，却仍有大量的民间老百姓偏好于此；史库顿不喜欢路易斯·庞发音乐中的“逗趣”感情，却仍有无数爱乐者陶醉于其名曲《清晨的狂欢》（*Morning of Carnival*）之中；汉斯立克偏爱乐音形式引起的“美的愉快”，霍夫曼却陶醉于音乐激起的“恐惧”与“渴望”；斯特拉文斯基刻意回避音乐的感情体验，勋伯格却要让痛苦说话。上述种种评价不过是不同个体主观价值标准的体现罢了。

（二）音乐作品的伦理底线

值得讨论的是，在与感情体验、联想、想象相关的评价中，是否也存在着某种人类共通的价值选择限度？是否存在着不可逾越的底线？换言之，某些音乐作品所引发的人的感情体验、联想想象，是否存在着超出大多数人心理承受能力的可能性？该问题将把我们引向对音乐作品伦理底线的思考。

1. 音乐作品的伦理性

古往今来，各种艺术作品总是不同程度地体现着一定的伦理内容而具有伦理性，这是人们普遍承认和肯定的。文学、美术、舞蹈、影视等如此，音乐也不例外，如前文提及的孔子评价过的《韶》乐、《武》乐、郑声，《乐记》批评过的“奸声”、“邪音”、“乱世之音”（郑卫之音）等；柏拉图反对过的伊奥尼亚调式音乐或亚里斯多德在《政治学》中赞赏过的、誉为“道德情操型”的多利亚调式音乐等，都曾被认定为具有伦理内容。

然而，伦理性在音乐中的表现是复杂的。音乐可以分为纯音

① 福比尼：《西方音乐美学史》，修子建译，湖南文艺出版社，2005年版，第237页。

乐和非纯音乐两大类，前者纯粹由音响构成；后者常有标题、歌词、文字说明，或与戏剧、影视、舞蹈等艺术形式结合为一体。纯音乐因其非语义性、非形象性特征，除带给听者丰富的听觉经验外，更善于表现某种情绪、情感，却不易于表现该情绪、情感的具体内容、背景、性质等，所以没有十分明确的伦理道德内容。比如，我们很难说舒伯特的《A 大调钢琴奏鸣曲》第一乐章或肖邦的《♭E 大调夜曲》中蕴含着明确的善、恶内容，即便不同听者可以有主观的伦理内容联想、想象，却难以形成共识。非纯音乐则因其伴有标题、歌词、文字说明，能借助语言约定俗成的意义而较为明确地表达情感内容、性质及各类社会生活内容，特别当音乐与戏剧、影视、舞蹈等艺术形式结合为一体的时候，能为听众带来直接、丰富的视觉经验和相对明确的联想想象，其社会伦理内涵也就变得非常清晰、确凿。如威尔第（Giuseppe Verdi，1813～1901）的歌剧《奥赛罗》、莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》、柴可夫斯基的芭蕾舞剧《天鹅湖》，以及由我国作曲家马可、张鲁等集体创作的歌剧《白毛女》等，结合了故事情节、舞台表演、布景等因素，剧中人物的善恶属性一目了然，以至于用以表现不同人物的音乐主题也打上了鲜明的伦理烙印。当我们讨论音乐的伦理性问题时，主要针对非纯音乐。

2. 音乐作品伦理表现的底线

所谓底线，在抽象意义上说，指一事物成其为该事物的最低规定。从主体感受的角度说，就是对某事物可以容忍的最低限度。一部音乐作品所表现的伦理内容怎样才是好的，怎样是不好的？由于不同时代的人们或同一时代的不同群体、个体的伦理道德观念、审美趣味不同，对音乐作品情感体验、联想、想象不同，他们的回答是不同的。

例如，比才的歌剧《卡门》曾因女主人公在感情上的不羁行为而饱受道德谴责。当时曾有乐评人指出，《卡门》“是另一部茶

花女……女主角自甘堕落，不仅在道德素质上极度贫乏，还缺乏人性的正常情感——她无情、无义、刻薄”，“聆听它之后，我们似乎进入了某种罪恶的仪式，感受到不可思议的魅惑。”① 可在今天，该作品却早已成为历史上的经典，似乎没有人还会苛责其中有什么不良的道德内涵。

我国台湾80年代走红的校园民谣歌手王梦麟曾谈及听众对吉他音乐的伦理评价：“我们弹吉他大概是1965、1966年吧，那时候也很保守，老人家观念里总觉得你们小年轻聚在一起弹吉他还抽烟，很有美国流氓的味道，不像读书、读理工那么有出息。”② 这种观念在70、80年代的大陆依然不鲜见。可在今天，持此类观点的人已经越来越稀少了，人们不会一看到弹吉他的乐手就联想到颓废的形象和生活方式，相反，越来越多的人开始接受并喜爱这种乐器，甚至将吉他演奏者的形象视为“帅”的、“美”的。这都反映出人们对音乐作品伦理内容的容忍度具有历史可变性。

又如，在我国近现代史上，出现于20世纪30年代的流行歌曲《何日君再来》因种种历史境遇和人们的某种认知经验而长期被视为“黄色歌曲”、“靡靡之音”，其创作者刘雪庵也屡遭批判。这种评价直到80年代初依然存在，如有人说，这“不是一首爱情歌曲，而是一首调情歌曲”，“是对灯红酒绿纸醉金迷的生活的歌颂，是以醉生梦死的态度来对待现实”，“有人说这首歌反映了及时行乐的思想，我看这还不是一般的及时行乐，因为这里的‘乐’是只有金钱才能买到的‘乐’，是用金钱力量把女人的痛

---

① Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time.* W. W. Norton. 2000, p. 64.

② 南都周刊：《民谣歌手王梦麟：那时弹吉他有美国流氓的味道》，参见网站：http://tanjita.blog.hexun.com/13780973_d.html

苦转换来的‘乐”①。如此联想和解读，必然会作出伦理谴责和否定。随着时代的变迁，人们对“何为黄色”的理解和态度渐渐转变，开始重新审视《何日君再来》及其历史遭遇。有人指出，该曲最早是30年代电影《三星伴月》中的插曲，电影“讲述一个少女送她的情人到前线去抗日”，该曲为离别时所唱，“所表达的那种‘人生短促，及时行乐’和‘离别惆怅’，当然不是积极的人生，但从整个电影内容去分析，它并不是‘黄色’，也不反动。所散发出来的只是一种人之常情，其意境在古人、今人的诗词中也多有表现。”② 看来，不同的社会境遇使人们的伦理观念、审美趣味发生了变化，对《何日君再来》的伦理评价在底线把握上也大大移动了，不仅有极大差异，甚至截然相反。

再如，人们对音乐作品伦理底线的把握，有时也受其音乐阐释方式的影响，即从什么角度或用什么理论把音乐看成什么。对于美国著名流行音乐歌手麦当娜（Madonna Louise Veronica Ciccone，1958～ ）的表演风格，有人从直观印象的角度评价，认为表演者如“妓院女王和流浪妇的组合”、是满足男性幻想的“无脑娃娃”，或是“男孩玩具”等，如此联想必定带来否定性评价；有人却从女性主义角度，将其阐释为对男权社会的质疑。美国音乐学家苏珊·麦克拉蕊（Susan McClary，1946～ ）指出，麦当娜始终牢牢控制着自己的表演角色的每一个层面，控制着其音乐的策划与制作，她并不是一个无头脑的傀儡，这是对西方男权社会某些传统观念——如认为女性不应过多参与艺术，女性在音乐理解上无能——的质疑。另一方面，麦当娜的音乐风格是多元的，“她的作品有时调皮、有时严肃地探索各种拒绝稳定性、保

① 南咏：《还历史本来面目——关于〈何日君再来〉答问》，《人民音乐》，1980年第9期。

② 赵子云：《〈何日君再来〉曲作者为何背黑锅》，《文史博览》，2010年第8期。

持流动、抗拒定义的身份构成方式”，她的多重形象与男权社会对女性歌手的刻板理解——欲望对象——是格格不入的①。由此，麦当娜形象的伦理内涵非但没有消极意义，反而充满了正能量。

上述表明，人们对音乐作品伦理底线的把握具有历史性和文化差异性，那么，是否仍应相信某种具有超历史、超文化意义的伦理底线呢？回答是肯定的。这不仅因为人们普遍认同一切艺术的根本意义是为人类提供积极的审美价值，而不应给社会和人们的心灵带来腐蚀作用；更因为我们相信人类——更准确地说，是人类中的多数人——具有某些共通的伦理价值观念，对艺术伦理内涵的容忍度必定是有限的。

不妨先看看与音乐关系稍远的行为艺术。在极端的行为艺术中，一些创作者向观众展示了极度血腥、暴力、淫秽、反人道的场景，挑战着人类伦理的底线。比如，有人让一女子向观众展示自己背部一条一尺多长的缝合了的刀伤，刀伤旁边还刺着她男友的名字，并称其为《伤害》；有人在自己的腹部割下一块皮，并将一块猪皮移植在自己身上，称其为《植皮》；有人坐在餐桌旁，啃食一个油煎过的死婴，称其为《食人》②；还有人在展览馆中公然展示自己的性行为，称其为《艺术卖比》③。这样的所谓“艺术”充满了血腥感、污秽感、恐惧感，已超出大多数人心理承受力的可能性，不但无法带来积极影响，反而带来极度不适的视觉经验，唤起极度负面的感情体验和联想想象，即便作者赋予这些作品再多的意义、思想，也无法为大多数人所接受。

---

① 〔美〕苏珊·麦克拉蕊：《阴性终止——音乐学的女性主义批评》，张馨涛译，商周出版，2003 年版，第 255、256、276 页。

② 樊建新：《“另类”艺术家的“行为艺术”》，《文艺理论与批评》，2001 年第 4 期。

③ 林萧、孙瑞灼、和静钧：《行为艺术需不需要底线》，《检察风云》，2011 年第 11 期。

2001年4月13日，我国文化部针对上述情况发布了《关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》（文政法发［2001］14号），意欲取缔某些跨越底线的艺术行为。其中明确指出，“禁止在公共场所表演或者展示血腥、残暴、淫秽等场面，禁止展示人体性器官或进行其他色情表演等有伤社会风化的演示行为”①，这便是对艺术伦理底线的一种表述，它是合理的，也体现着大多数人的伦理价值选择。在非纯音乐中，由于加入了歌词和各类视觉性因素，上述极端情况并非不可能出现，因此也受制于上述底线②。事实上，在这个底线之内，仍有十分广大的空间供艺术家的想象自由驰骋。

第二节 音乐的分析与评价

一、音乐的分析

音乐分析的途径是多样的，可以对作品作形态分析，如对音高、节奏、曲式、配器技法的分析；也可以将形态分析与历史学、社会学、文化学等方法结合起来，作超形态分析。无论何种分析，其根本目的都是为了更深入地理解音乐，并发现其中的价值。

（一）音乐分析与作品价值的实现

音乐分析建立在听感知觉（包括内心听觉）的基础上，又反过来强化听感知觉印象。对于简单或容易引发悦耳感受的音乐，

---

① 参见“中华人民共和国中央政府”网站：http：//www.gov.cn/fwxx/sh/2011-08/26/content_1933818.htm；具体内容可参见“中华文化网”：http//www.chinaculture.org/gb/cn_law/2004-06/28/content_49708.htm。

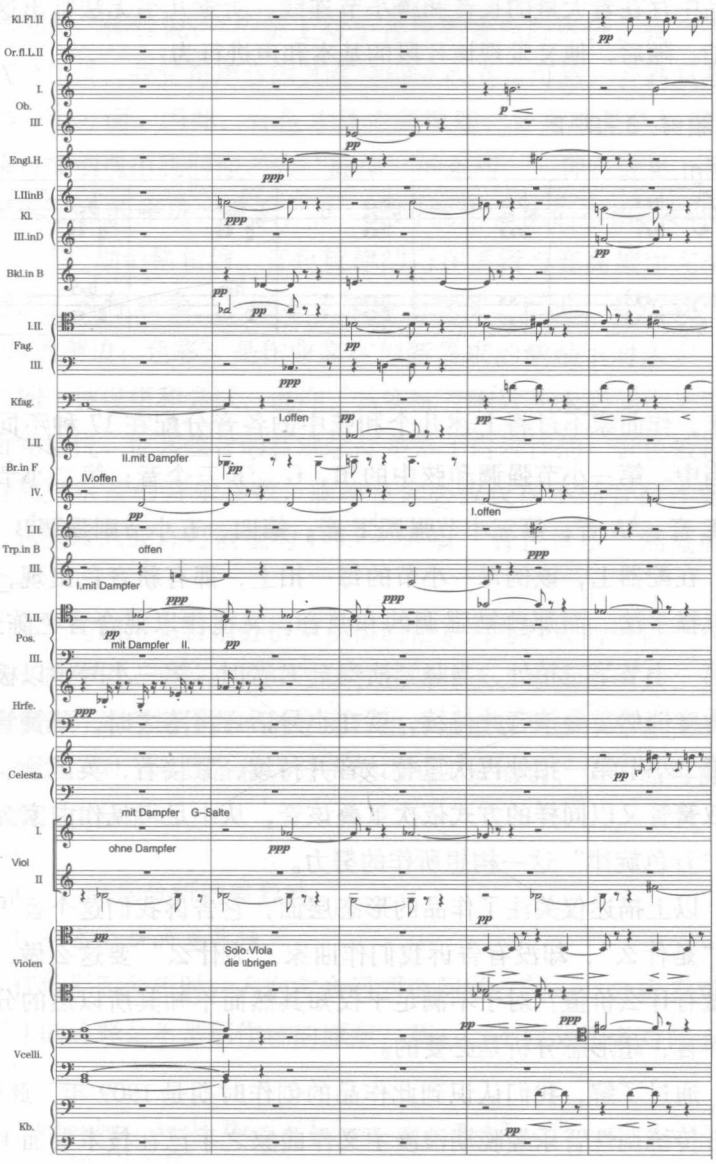
② 使问题稍显复杂的是，若某艺术作品包含了较多的暴力、色情信息，同时又拥有较高的技术含量、思想内涵，人们常常难以对其作出“是”或“不是”艺术的简单判断，而称之为“限制级艺术”，并以法律手段限制部分观众接触此类艺术。这多少为艺术作品的伦理底线带来了几分模糊色彩。

人们凭借听觉即可把握，对于那些复杂且不易于引发悦耳感受的音乐，分析往往是必要的。通过形态与超形态分析，人们获得了音乐“何以如此”、“意图为何”、“有何历史文化意义”等信息，首先在理性上解释音乐，进而支持感性聆听。

下例是勋伯格《五首管弦乐曲》之三《夏晨的湖边：色彩》第12～16小节。实事求是地说，即使是训练有素的耳朵也未必能面面俱到地把握其中的音响细节，而对于缺乏细致音色辨别力或不明了该注意其中的音色安排的人而言，该例是混沌的。我们固然可以有意识地通过感情体验、联想想象来支持自己不知所措的听觉，可在全曲约3分20秒的过程中，大致保持着与上述相差无几的音响效果。作品所引起的只能是单调、消沉的情绪，所激发的也并非什么鲜明形象的联想。难道这就是夏晨的湖边色彩吗？该作品对于人们有何价值？

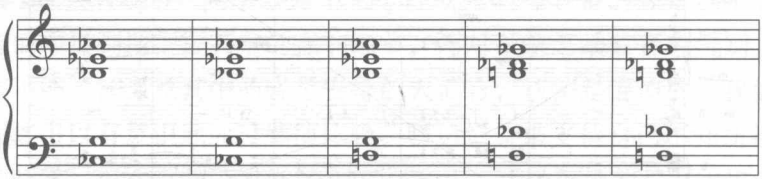
在此情况下，分析是有助益的。通过对作品历史背景的认知，我们了解到它以对“音色旋律”（Klangfarbenmelodie）技法的运用而闻名，这是一种把不同的音色用于同一音高或不同音高，并使之先后联系起来，以获得类似于旋律的横向性运动效果的作曲方式。若是一位听觉较敏锐的听众，在上述知识的引导下，便可能注意到作品中一些可感的细节（见谱例3－2－1）：第一小节竖琴声部在第二至第四拍奏出的$^{\flat}$B－G－$^{\flat}$E三个音；同一小节，第三小号在第四拍吹奏的$^{\flat}$E音；第二小节第三拍第一提琴的长音$^{\flat}$A；第三小节，第三单簧管在第一拍吹奏的$^{\flat}$E音；第四小节第二拍处，第一双簧管的长音$^{\flat}$B；第五小节第二拍处，长笛的跳音$^{\flat}$B；以及钢片琴在第五小节第三、四拍处演奏的两个八分音符的$^{\flat}$B音。这些听觉信息很容易引起我们的注意，这是否就是所谓的“音色旋律”？由此，听众开始对作品产生兴趣了。

谱例：3－2－1 勋伯格的《五首管弦乐曲》之三《夏晨的湖边：色彩》的第12～16小节



如果是一位专业音乐人士，必定不满足于上述认知程度，他将对作品作形态分析。通过读谱，他发现该作品为四四拍。由于作品中存在着大量的长音和跨小节连线，听觉几乎无法听出这一节拍。随后，他又发现该片段的基本和声进行为：

谱例：3－2－2



原来，作曲家不过将上述几个和弦中的各音分配在17种不同乐器当中。第一小节强调和弦中的♭B、G、♭E三个音；第二小节强调♭E音、♭A音；第三小节强调♭E音；第四、五小节则强调♮B、♮D音。在配器上，该例每一小节的每一拍上，都有新音色出现，类似点描手法。而那些被强调的和弦音，又往往以混合音色陈述，如第一小节第三拍处，当竖琴演奏至♭E音时，第三小号则以极弱的力度悄然重叠该音并持续，就在小号话音将落之时，单簧管又在第二小节第一拍处再次重叠该音并持续，紧接着，英国管、第三双簧管又以同样的方式依次重叠该音，从中足可见作曲家为实现“音色旋律”这一构想所作的努力。

以上描述仅关注了作品的形态层面，它告诉我们这个音乐片段“是什么”，却没有告诉我们作曲家“为什么”要这么做，这么做有什么价值？对于不满足于仅知其然而不知其所以然的分析者而言，超形态分析是必要的。

通过了解，我们认识到此作品的创作时期是1909年，此时，西方传统调性音乐经晚期浪漫主义作曲家之手已在技术层面上被

开发殆尽，一批现代主义作曲家正在艰难地探索革新之路。作为一种新颖的作曲手法，“音色旋律”体现着勋伯格对传统音乐观念的反思。他曾说：“传统上对于音色和音高的区分，我个人不能完全接受。我觉得声音因其音色特征而变得可感，音高只是音色的一个方面。因此，音色才是主要课题，音高则是从属课题。如果可能创造出我们称之为‘旋律’的东西，一种在效果上类似于思维过程的序进，那么，也一定可能用音色创造出同样的序进……”① 勋伯格相信，音色旋律的内在逻辑与音高旋律完全是等同的，这种观念一定会在未来变为现实。可见，音色旋律及《夏晨的湖边：色彩》是作曲家在创新需求的激励下对未来音乐所作的一种设想和尝试，也许，其实际音响效果未必能带来强烈的听觉愉悦，但其蕴含的新观念却是富于启发性的。音色被视为比音高更重要的音乐参数，旋律也未必仅仅由不同音高连缀而成，这些观念或许可被视为1945年以后“音色音乐”潮流的先声之一。

形态与超形态音乐分析所获得的信息对感性聆听可以产生积极的支持作用，它使我们知道该注意听什么，更重要的是，它使我们真正开始理解作曲家的意图，也开始意识到该作品存在的理由和价值。对于不具备相应分析能力的听众而言，该作品可能永远无法产生价值。

（二）音乐分析的差异性

1. 形态分析的差异性

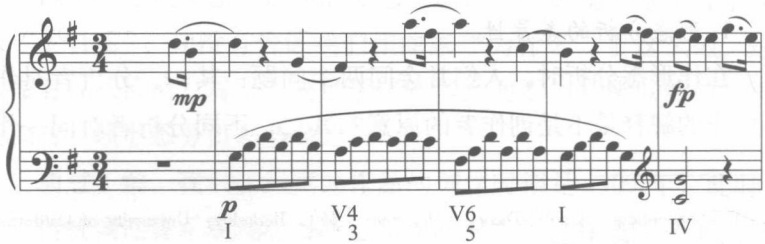
在作形态分析时，人们常会问两个问题：其一，分析者对作品所作的解释是不是创作者的原意？其二，不同分析者对同一作

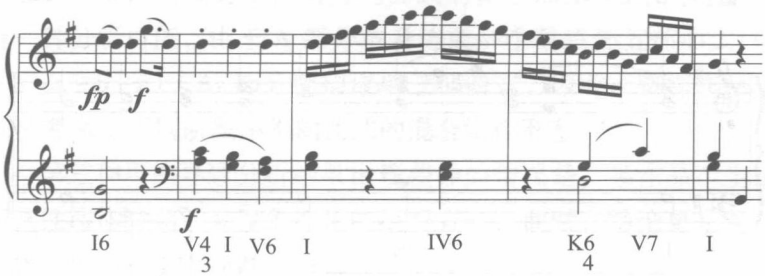
① Schoenberg, Arnold. *Theory of harmony* [M]. Berkeley: University of California Press. 1978, pp. 421～422.

品的分析是否有“对错”、“真假”之分？有人说，许多分析连作曲家也没想到，这不过是分析者的主观臆想；也有人说，分析本身也是一项创造性工作，虽然分析与创作、分析与分析之间并非总是完全一致，但它提供了理解作品的不同方式，仍是有助益的。

一般看来，对于产生于共性写作时期并较为严格地遵循了风格规范的作品而言，分析与创作、分析与分析之间是不会有太大出入的。谁也不会为贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章是不是奏鸣曲式而争论不休，不会为《英雄》交响曲第一乐章开头那两个和弦是不是主和弦而迟疑。分析与创作、分析与分析之间的一致性，以及分析的正确性，皆通过人们公认并遵守的风格规范得以确保。然而，即便是面对共性写作时期的音乐，一些分析者仍可能创造出富于个性的分析模式，比如申克（Heinrich Schenker，1868～1935）分析法。申克强调任何一部作品都是一个有机整体，其各个构成因素之间存在着密切的联系。其中，有些因素相对重要，被视为结构（Structure）因素，有些因素则具有修饰性，被视为非结构因素，或说是结构因素的延展（Prolongation）。分析的目的便在于透过音乐音响的表层，洞见其深层结构。于是，申克分析法所遵循的是一种简化还原的思路。我们不妨以通用的分析法与申克分析法来剖析同一个音乐片段。

谱例：3－2－3 莫扎特《G大调钢琴奏鸣曲》（K283）第一乐章主题

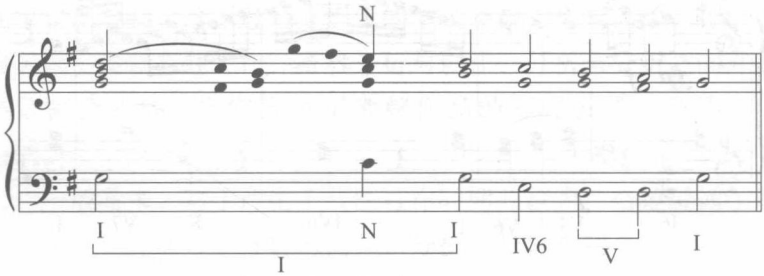




谱例中呈现的便是以通用分析法分析的和声进行，它揭示了每一个和弦的身份。但若从申克分析理论的角度看，以上分析并未呈现出该片段的深层结构。美国著名音乐分析家萨尔策（Felix Salzer，1904～1986）指出，片段第1～8小节皆是G大调主和弦的延展，亦即主和弦在此具有结构意义；第2、3、7小节的属功能和弦、第5小节的下属功能和弦皆是主和弦的上下邻音和弦，具有修饰意义；第8小节第三拍出现的下属六和弦是第二个具有结构意义的和弦，随后进入属功能并解决。因此，该片段和声的深层结构不过是Ⅰ—Ⅳ$_6$—Ⅴ—Ⅰ。与此相对应，该例的旋律进行也可被简化，第1～8小节皆是最重要的结构音D的延展，其他各音具有修饰作用；第8小节第三拍旋律中出现的C音虽然短小，但因其和声的重要性而具有了结构意义，同理，第9小节第二拍出现的B音，第三拍出现的A音也具有结构意义。整个旋律虽然起伏多变，最终却被简化为一个下行的五音音列D—C—B—A—G（见下例，其中高声部符杆朝上的二分音符即旋律的深层结构）①。

① 更详尽的分析，参见Salzer，Felix. *Structural Hearing*［M］. Dover Publications. 1962. p. 138. 也可参见于苏贤：《申克音乐分析理论概要》，人民音乐出版社，1993年版，第69、70页。

谱例：3－2－4



该例引自：菲利克斯·萨尔策（Felix Salzer）：《结构听觉》（*Structural Hearing*. Dover Publications. 1962，p. 79）谱例部分

以上说明，即便面对共性写作时期的作品，人们仍可能以不同的方式进行分析。

第二种可能导致分析结果差异的情况是：某作品虽产生于共性写作时期，却不完全符合常见的技术规范，分析时容易出现模棱两可的局面。比如，当人们分析瓦格纳（Richard Wagner，1813～1883）《汤豪舍》序曲的曲式结构时便可能遇到此类情况。下表呈现出该作品的主要材料、调性关系。

图3－2－1：

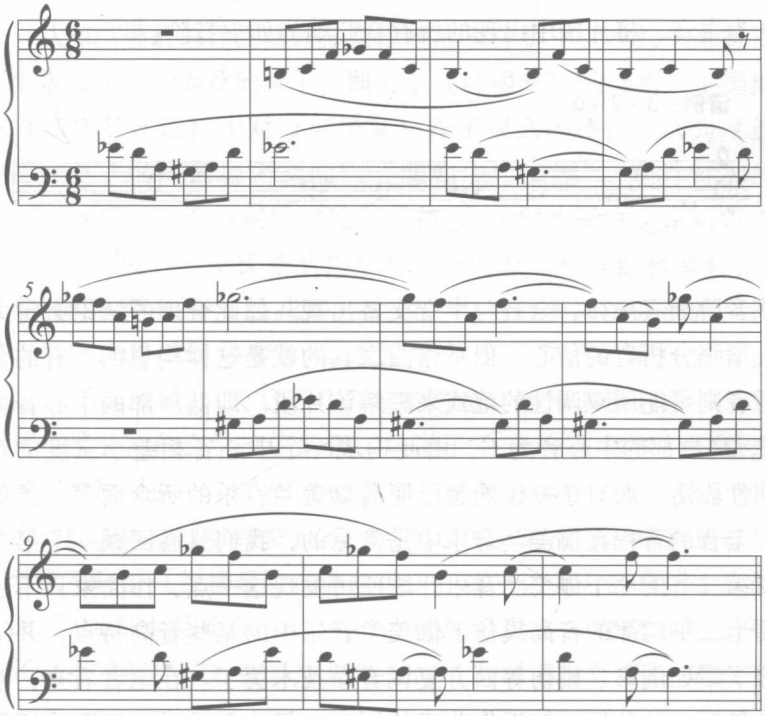
材料关系	A	B	C	D	C_1	B_1	A_1
调性关系	E	E	B	G	E	E	E

若按音乐材料的关系看，该作品体现出七部对称结构的特征。然而，自第二部分 B 开始直到第六部分 B_1 却构成了一个完整的奏鸣曲式，B、C 分别是呈示部中的主部、副部，D 为展开部，其再现部为 C_1 至 B_1 的倒装再现，各部分调性关系也符合奏鸣原则。由此，该作品也可被视为带引子和结尾的奏鸣曲式结构。进一步观察，作品带有众赞歌特征的 A 和 A_1 部分分量较大，又不像一般的引子和结尾，更像是作品的主体部分之一，因此，也有

可能将整部作品视为中部为奏鸣曲式的复三部曲式①。当然，还有一种分析可能，由于 A 部分本身构成一个单三部五部曲式（a－b－a－b－a），A_1 部分则构成单三部曲式，因此，整部作品也可被视为“不同阶段用不同曲式的混合结构形态”②。

第三种可能导致分析结果出现差异的情况是：某作品产生于非共性写作时期，有着个性化的组织方式，此时，结论更是见仁见智，不妨看以下片段：

谱例：3－2－5 巴托克《巴厘岛》（选自《小宇宙钢琴曲集》）

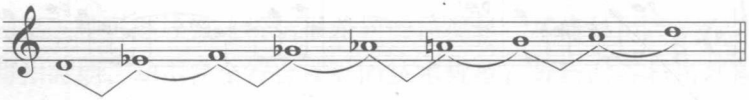


① 吴祖强：《曲式与作品分析》，人民音乐出版社，1962 年版，第 400 页。

② 李吉提：《曲式与作品分析》，中央民族大学出版社，2003 年版，第 495 页。

这是巴托克（Bela Bartok，1881～1945）《小宇宙钢琴曲集》第109首《巴厘岛》的起始处，我们仅需关注其音高组织特征。对于熟悉西方音乐的分析者来说，这里最明显的音高特征便是三全音，它由小二度与纯四度组成。同时，高声部起始处是低声部起始处的移位倒影。在如此初始描述基础上，如果要作出更抽象的概括，就必须应用某些特殊的分析范式。有的分析者可能会想到集合理论，即如果将小二度与纯四度组成的三全音视为一个三音集合，并以0－1－6表示之，整个片段便被理解为该三音集合的各种变体；有的分析者可能想到以人工音阶来解释该片段，即以D为主音，将片段中出现的所有音归纳为如下音阶：①

谱例：3－2－6



该音阶颇有规律，全音与半音交替出现。如此合理的结论必定大大增强分析者的信心，似乎作曲家真的就是这样构思的；有的分析者则可能用双调性的范式来理解该片段。即低声部的中心音为A，高声部的中心音为C，由此构成一个中心音相差小三度的双调性段落。而对于一位熟悉巴厘岛伽美兰音乐的听众而言，类似三全音的音程在伽美兰音乐中是常见的，我们只需回顾一下第二章第二节的那个伽美兰音乐片段便可发现这一点，作曲家只不过用十二平均律的音高模仿了伽美兰音乐中的某些音高特点，并结合了诸如倒影、模仿等西方复调音乐技术罢了。在笔者看来，或许最后一种分析更接近作曲家的原意，但这仍是无法证明或证伪

① 参见王朝霞：《浅析巴托克第109首〈巴厘岛〉》，《北方音乐》，2013年第6期。

的，因为，我们已不可能去询问作曲家本人了。但有一点可以肯定，不同的分析者可能对同一部作品产生不一样的理解，而这些不一样的理解不论是否与作曲家原意相符，仍作为一种认知结果，构成分析者对该音乐片段进行评价的基础。试想，某分析者以上述其中一种分析方式解读作品，从中受到启发，并写出一部属于自己的作品。此时，《巴厘岛》对于这位分析者而言便具有了技术价值，哪怕分析者的分析结论与创作者的构思未必一致。这是误读带来了作品的增值。

2. 超形态分析的差异性

认知结果的差异性同样存在于超形态分析中。不妨先来重温一个常被文学界提及的例子，即关于《红楼梦》的分析。王国维在《红楼梦评论》中对《红楼梦》作了很高的评价，认为《红楼梦》是“彻头彻尾之悲剧”、“悲剧中之悲剧”，既有特别的“美学价值”，又有特别的“伦理价值”。王国维说它完全可以立于世界悲剧之林。王氏是从哲学与文学的眼光看《红楼梦》的，他拿《红楼梦》与《桃花扇》比较，指出后者写的是政治、国民、历史，而《红楼梦》则“哲学的也，宇宙的也，文学的也。”① 胡适则说，“我写了几万字的考证，差不多没有说一句赞颂《红楼梦》的文学价值的话，只说了一句：《红楼梦》只是老老实实的描写这一个‘坐吃山空’、‘树倒猢狲散’的自然趋势。因为如此，所以《红楼梦》是一部自然主义的杰作。那班猜谜的红学家不晓得《红楼梦》的真价值正在这平谈无奇的自然主义的上面。”胡先生甚至认为，这句话已过分赞美《红楼梦》了②。他还说：“《红楼梦》在思想见地上比不上《儒林外史》，在文学

① 郭绍虞、罗根泽主编，舒芜等编选：《中国近代文论选》（下），人民文学出版社，1981 年版，第 753、754、756、753 页。

② 胡适：《胡适红楼梦研究论述全编》，上海古籍出版社，1988 年版，第 107、108、289 页。

技术上比不上《海上花》……也可以说，还比不上《老残游记》”①，“《红楼梦》不是一部好小说”，“因为《红楼梦》里没有一 Plot（有头有尾的故事）。”②

王国维与胡适对《红楼梦》截然不同的价值评价完全建立在二人截然不同的分析之上。王国维是从他的悲剧观出发去分析《红楼梦》，胡适是从写作方式的角度去分析《红楼梦》，所以他们对同一作品的价值估量是不一样的。在许多情况下，不同的分析者常拥有不同的学科知识背景，他们常自觉或不自觉地从自己熟悉或感兴趣的角度去分析，由此导致分析结果大相径庭。这种现象在音乐分析中比比皆是，如同是面对《悲怆交响曲》，有人着重讨论它与当时社会、文化环境的关系，这是历史学意义的分析；有人则可能探讨它在当今不同文化环境中的境遇，这是文化学意义上的分析；还有人乐于分析它与作曲家潜意识之间的关系，这是心理学式的研究。分析角度不同自然得出不同的结果③。

其次，在分析过程中，人们还可能借助不同的分析理论范式。常见的范式如“结构—功能理论”、“马克思主义反映论”、“女性主义理论”、“后殖民主义理论”、“精神分析理论”、“原型理论”、“接受美学”、“自然主义”等。这些理论范式辐射面甚广，不仅用于文学分析，也常用于音乐分析。举例而言，对于法国作曲家比才的歌剧《卡门》，可借鉴接受美学理论讨论其接受

① 胡适：《胡适红楼梦研究论述全编》，上海古籍出版社，1988 年版，第 290 页。

② 唐德刚译：《胡适杂忆》，华文出版社，1990 年版，第 99 页。

③ 需要指出，一些在今天看来彼此分立的学科，其实常常并非截然无关。比如，历史学的分析便不可能与特定历史时期的社会、文化背景分析分离，也不可能毫不涉及创作者个体心理的分析；而文化学的分析也不可能完全忽略当下文化状况的历史根由和处于特定文化环境中人们的心理状态。心理学——特别是精神分析心理学的分析，同样不可能不考虑创作者的社会、人生经历，如童年经历，否则，所谓的潜意识将成为无本之木。因此，所谓分析角度的差异，实际上指不同分析者对不同角度各有偏重，而非指这些角度之间彼此无关。

史，如该作品如何在1875年首演后受到指责和冷遇，作品中的哪些形式和内容因素与当时主流社会思潮、音乐欣赏习惯相冲突①；也可根据卡门自由不羁的个性，探查剧中隐含着的女性主义意蕴②。运用不同的分析范式，自然也会得出不同的分析结论。

其三，即使在同一角度内采用同一理论范式，也不可避免分析的差异性。一方面，不同分析者所掌握的与作品相关的历史、文化、社会事实在数量和质量上未必一致。在不一样的事实认知基础上展开分析，其结论自然不同。另一方面，即便所掌握的事实大体一致，不同分析者仍可能有不一样的解释和推理，特别在回答诸如“何以如此”、“意味着什么”、“预示了什么”等问题时，分析更可能见仁见智。

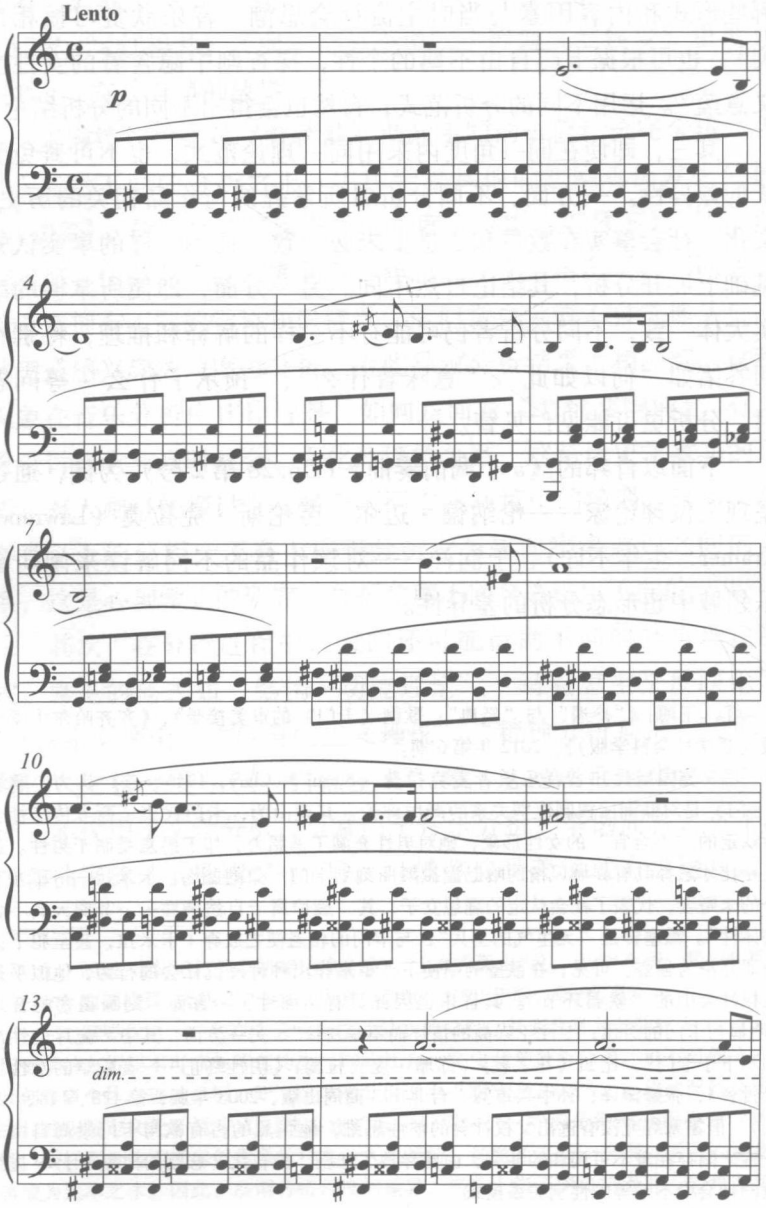
下面以肖邦的《a小调前奏曲》（Op. 28第2号）为例，通过呈现三位理论家——伦纳德·迈尔、劳伦斯·克拉莫（Lawrence Kramer，生年不详）、于润洋——对该作品的不同解读来阐明音乐领域中超形态分析的差异性。

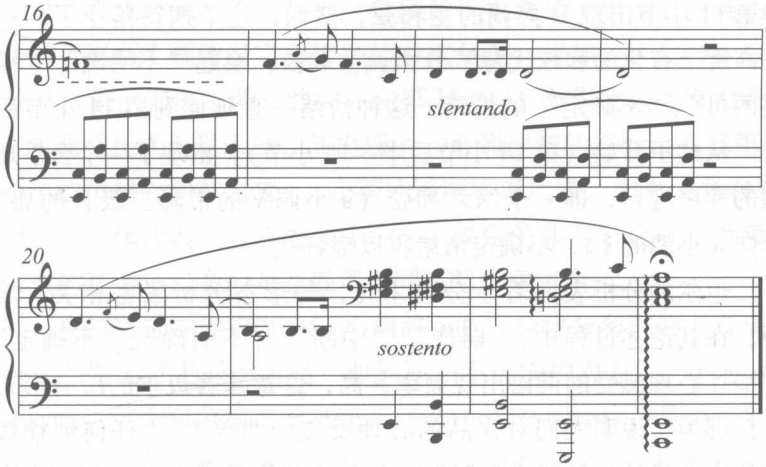
---

① 王博：《“冷遇”与“经典”：歌剧《卡门》的审美接受》，《齐齐哈尔大学学报（哲学社会科学版）》，2012年第6期。

② 美国当代知名音乐学者麦克拉蕊（Susan McClary，1946～）认为，歌剧《卡门》是对欧洲父权制性别关系的严厉评论。其理由为，卡门代表了西方传统社会所认定的“不合宜”的女性形象，她对男性充满了诱惑力，却不愿意受制于男性。这正是比才选择具有异域风情的哈巴涅拉舞曲刻划卡门形象的原因。卡米拉——霍塞本分的未婚妻，代表了社会认定的理想女子，其“旋律属于自然调性……节奏天真不含肉体性”。霍塞曾是“无生气的士兵”，与卡门的相遇使之放弃了卡米拉，甚至犯下谋杀罪并沦为强盗。可见，在欲望的驱使下，霍塞作出种种反抗社会的行为，他似乎是父权社会中的“软弱环节”。其音乐也因此具有两面性，一方面，刻画霍塞的音乐“明显与卡门的对比，专注于崇高的情怀而不是身体”，另一方面，其中“充斥的性冲动不下于卡门”，比如《花之歌》（苏珊·麦克拉蕊：《阴性终止——音乐学的女性主义批评》，张馨涛译，孙中兴审阅，台北市，商周出版，2003年版，第128、118、120页）。但霍塞终究没有逃出父权社会的惯性思维，他强烈的占有欲与卡门崇尚自由的天性之间存在着不可调和的冲突，由此导致了悲剧。换言之，悲剧的根源在于19世纪欧洲社会中不平等的性别关系模式。

谱例：3－2－7





该作品十分短小，全曲仅 23 小节。迈尔从心理学角度对其作超形态分析，探讨该作品各个技术细节可能引发人们怎样的审美反应，其分析主要如下：

首先，从旋律角度看，第一乐句（3～7 小节）的最后一个音和第二乐句（8～12 小节）的起始音是同一个音（B）的不同八度，由此“建立起一股强大的力量趋向继续”①，人们期待着下一个乐曲仍以这种逻辑开始，即期待着第 14 小节以♯F 开始。然而，出现的却是 A，由此中断了连续性。当音乐进行到 16 小节，出现♮F 时，进一步加强了中断感，因为人们期待这里如同上一句句末一样出现♯F。此后的旋律进行，重新找回了先前的逻辑，即后一句的起始音是前一句的结束音，直到最后。

其次，在和声方面，第一乐句始于 e 小调，后转入 G 大调，其和声进行为 e 小调的Ⅰ（作为 G 大调的Ⅵ）转向 G 大调的Ⅰ$^{6}_{4}$－Ⅴ－Ⅰ（第 4－8 小节）。第二乐句以同样模式进行，人们期待

① 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社，1991 年，第 119 页。

着第 11 小节出现 D 大调的主和弦，然而，这个期待落空了。一个高度半音化的和弦代替了 D 大调主和弦，唤起“不明确”、“模棱两可”、“不确定”的情绪，这种情绪一直延伸到第 14 小节后半。从这里开始（第 14 小节后半～15 小节），出现了一个合乎规则的和声进行，即一个增六和弦（a 小调 Ⅴ 的带降三级音的 Ⅶ）走向 a 小调的 I^{6}_{4}，不确定情绪得以缓解①。

迈尔的分析表面看十分技术化，与形态分析紧密相关，然而，在其论述过程中，“期待”、“中断”、“不明确”、“不确定”等描述心理感受的词语出现频率甚高，这意味着迈尔的所有形态分析都为了说明人们对作品的心理反应。他曾说：“任何纯粹按照和声的目的和转调来对第 12 到 16 小节作技术性的解释，必定是不适当的。”② 因为，这一细节在审美体验上带来的“怀疑”、“不确定”效果才是音乐之所以如此的根本原因。

美国当代音乐学者克拉莫在充分吸收迈尔上述分析的基础上，从文化批评的角度进一步丰富了对《a 小调前奏曲》的解读。克拉莫首先指出，该作品的旋律与和声体现出某种“辩证性对立”（dialectical reversal）的关系，即作品的旋律清晰、平衡，和声却模糊而不明确。就旋律而言，如作品第一部分始于 E（第 3 小节）落于♯F（第 11 小节）；第二部分始于 A（第 14 小节），在第 21 小节落于 B，这是对先前起落音关系的延续；而在两小节柱式和弦（第 21 ～ 22 小节）之后，旋律音回归主音 A，使整个第二部分的旋律起落音形成 A 到 A 的关系，这便体现出一种内在联

① 迈尔强调，所谓的确定与不确定，只是一个相对的术语。比如，作品开头处，非和弦音的运用使得音乐一开始就产生了几分紧张情绪和不确定性，在第 10 小节，这种不确定性更加明显，最终才走向完全的确定（伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社 1991 年版，第 121 页）。

② 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社 1991 年版，第 120 页。

系及平衡性。就和声而言，全曲只有 G 大调和 a 小调有明确的终止式，但两个调皆以支离破碎的方式呈现。比如，G 大调本应通过 D 大调回归 a 小调，然而，在第 10～11 小节处，本应出现的 D 大调终止式迟迟未到，却出现了一系列模糊的进行，直到第 14 小节法国增六和弦出现，a 小调才逐渐浮现出来。在克拉莫看来，明晰的旋律代表了古典主义传统，不确定的和声则代表了浪漫主义式的革新，二者的对立展现于同一部前奏曲中①。

克拉莫进一步指出，《a 小调前奏曲》旋律与和声的“辩证性对立”隐喻着更深的内涵，即某种“不可能的对象”（impossible object）。这个对象是关于自我的意象（self－image），是一个陌生化的、外化的、被创造的自我。按弗洛伊德的说法，自我通过创造性行为来摆脱痛苦、重获新生。克拉莫认为，这种“不可能的对象”作为一种主题，在浪漫主义文学中十分多见。为了说明这一点，他以卡夫卡（Franz Kafka，1883～1924）的寓言《一个杂交动物》（A Crossbreed）为例。在卡夫卡笔下，这个杂交动物有点像猫，有点像羊羔，时而又像狗，也有人的特性。寓言中的一段写道：“当我看到自己的生意及所有相关事务毫无希望的时候，也许别人也遇到这类事情，我已准备好放弃一切，在这种心境下，我坐在我的房间的摇椅上，那只动物卧在我的膝部，当我不经意地往下看它时，我看到泪水正顺着它那粗长的胡须滴落。这是我的泪，还是它的泪?”在克拉莫看来，这个动物便是一个“不可能的对象”，它折射出叙述者的主体形象，对于叙述者而言，这个形象又异在于他，正是通过这个形象，叙述者以泪眼反观自身，从而驱散悲伤。与此相似，《a 小调前奏曲》暗示了作曲家的窘境，作品旋律与和声的“辩证性对立”表现了作曲家分裂

① Kramer, Lawrence. “Romantic Meaning in Chopin's Prelude in A Minor” [J]. *19th－Century Music*. Vol. 9, No. 2 Autumn, 1985, pp. 145～155.

的自我，这个自我迫切需要被外化，以重获生存的信念①。

于润洋则结合作曲家个的人生活经历，从音乐史学角度指出：华沙革命爆发之后，肖邦侨居维也纳，他一方面精神振奋、热血沸腾，同时也因未能参加这场民族战斗而沮丧。而当革命成果被大贵族阶级篡夺，俄军疯狂反扑并残杀波兰起义军时，逗留于斯图加特的肖邦遭受了沉重的精神打击，《a小调前奏曲》便创作于这段时期。于先生进而作了如下描述："呻吟般的旋律断断续续，调性模糊，奇异的和声更渲染了惨淡、灰暗的阴沉气氛。精神遭到巨大打击的肖邦看不到祖国未来的前途，因此在激昂、愤慨的同时，也充满了迷茫、茫然的情绪。这首前奏曲正是这种思想情绪的真实写照。"②

以上三位学者的分析差异是十分明显的，迈尔从心理学角度出发，关注作品带来的普遍审美反应；于润洋从史学角度出发，凸显作品和社会历史事件的联系，二者的分析主观成分相对较少。克拉莫则从大文化角度出发，探究浪漫主义音乐与文学的相似性，较少涉及重大历史事件或肖邦个人经历③。其音乐解读虽体现出较强的知识整合能力，却也包含着更多的主观成分。这便带出了新的问题：不同的音乐分析结论，意味着不同的音乐认知方式，是否任何一种音乐分析都是可取的？音乐分析是否也存在着某种不可逾越的底线？

3. 何谓正确的分析？

在分析活动中，我们虽然找不到有如感知觉、感情体验、联想想象活动中那些由生理心理能力给定的活动限度——如听阈、

---

① Kramer, Lawrence. "Romantic Meaning in Chopin's Prelude in A Minor" [J]. *19th - Century Music*. Vol. 9, No. 2 Autumn, 1985, pp. 145～155.

② 于润洋：《肖邦音乐的民族内容——纪念波兰杰出音乐家肖邦诞生一百七十周年》，《音乐研究》，1980年第1期。

③ 在克拉莫的通篇阐释中，对华沙起义只字未提。

辨别阈等，但分析实践告诉我们，专家的分析与外行的分析决非同质，音乐分析绝非怎么都行。

关于音乐分析的基本规定性，学者们早有探讨。比如，于润洋曾提倡音乐理论研究应坚持“历史与逻辑的统一”，他说：“坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石，在这个基础上，我们才会对现实有一个真正清醒的认识和评价。”① 如果我们将上文的“历史知识”更宽泛地理解为一种不可更改的“事实”，那么，以上观点将不但适用于各类超形态分析，也适用于形态分析。

首先，无论是形态还是超形态分析，无论运用何种范式进行分析，音乐作品最基本的形式结构事实，以及相关的历史、文化、社会事实，是不容更改和捏造的。在分析《巴厘岛》时，不同的分析者或许在最终的分析结果上不同，但对作品的初始描述却必须是合乎事实的，即皆必须指明该作品最明显的音高特征是三全音，它由小二度与纯四度组成。并且，高声部起始处是低声部起始处的移位倒影等。如果在基本事实判断层面上，分析者将三全音看成纯四度，将移位倒影看成逆行倒影，那么，其分析便是错误的。在超形态分析中，如果将巴托克视为19世纪中叶的作曲家，或无视其将东方民间音乐因素与西方音乐技法相结合的创作手法，那么，便无权提出进一步分析。同理，在分析肖邦的《a小调前奏曲》时，如果对作品诞生同期的历史事件或其他艺术领域的状况了解不准确，也不可能得出有价值的后续分析。可见，分析的前提是掌握事实，越是充分地掌握事实，越有利于分析的客观性。由此，分析的第一个限度是合事实。

其次，无论是形态分析还是超形态分析，若分析者在掌握了

① 《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》，收入作者文集《音乐史论问题研究》，福建教育出版社，2002年版，第193页。

初始事实后，仍欲对作品做出更深入的解读，那么，他必须让自己的分析符合逻辑，避免牵强附会。如前文提到的申克分析法虽自有一套关于音乐结构（前景、中景、背景）的理论，并通过简化法，透过音乐的表层结构探寻其深层结构。但是，在简化过程中，也应避免过于抽象的做法，以至于最终的简化结果完全无法为听觉所感知而显得牵强。在对肖邦《a 小调前奏曲》作超形态分析时，若分析者意欲探讨该作品与社会历史环境的关系，便有必要仔细分析作曲家当时的人生境遇及其创作该作品的前因后果，将其视为一个活生生的人，而非一个受制于社会力量的扯线木偶，从而避免庸俗社会学简单化、教条化的分析倾向；若要探寻该作品与同时期文学作品之间的类同性，就必须举出大量与《a 小调前奏曲》的基本情绪类似的文学领域中的例子，如此才能使论证有效力。可见，合逻辑是分析的第二个限度。正是以上两个限制告诉我们什么样的分析是可接受的，什么样的分析是不可接受的，换言之，分析结果虽可能有所差异，但这仍是一种“有限差异”。

二、伴随音乐分析的评价

当评价者获得了某种音乐分析结果之后，还不意味着这些认知所得必然对其产生积极作用，只有当分析结果（当前分析经验）与该评价者的评价标准、倾向、态度、趣味相“合宜”，作品才会对他产生积极作用。

（一）与形态分析相关的评价标准

在对音乐形态进行理性分析之后，人们常自觉或不自觉地运用五个标准对作品——更准确地说，是对自己的分析所得——展开评价。

其一，合规则性，即某作品在技术上是否符合其所属风格、

惯例的要求。1873 年，汉斯立克在聆听了李斯特（Franz Liszt，1811～1886）的《梅菲斯托圆舞曲》后曾作如下评论："好一个'李斯特—瓦格纳乐派'的让人窒息的色情音乐！《梅菲斯托圆舞曲》这部标准的管弦乐作品描述了勒瑙的乡间旅馆；它开始于恶魔般的不协和和弦，给听众的脊骨带来一阵寒战……低声部演奏了 24 小节的空五度，E－B，其上方是♯F 和 D－A 同时发响；最终出现荒谬的五度组合，E－B－♯F－D－A－E。李斯特简单地违背所有音乐的自然规则。以他的方法，不可能创造音乐之美，他在故意地制造丑陋。"① 该评论的潜台词是，违背传统和声规则的音乐是不好的。当然，规则并不局限于和声方面，复调、配器、曲式等的规则同样是人们评价作品的标准。巴赫的赋格常因其在赋格技术规则容许的范围内组织得异常精致、巧妙而受到褒奖；瓦格纳的乐剧《女武神》中某些违背了乐器法的竖琴段落，则因难以演奏而常被作为配器教学的反面教材②。

其二是有机性，即要求音乐作品的各部分、各要素之间有一定程度的内在联系。比如；奥地利音乐分析家申克认为，"任何一部真正杰出的音乐作品的内部都存在一种所谓'有机的内聚力'（Organic Coherence）"③。在《自由作曲》一书开篇，申氏说："一种在伟大的大师们作品中所固有的内涵，其实，它正是这些作品赖以存在的真正秘密和原由：有机凝合的概念"，"音乐在其线条进行以及其他类似的声音事件中，以其各种变化、各种意境反映了人类的心灵……艺术正是有机的，它追求的是有机的人类心灵。"④可见，"有机凝合性"（亦即有机统一性）是可能的

① Slonimsky，Nicolas. *Lexicon of Musical Invective：critical assaults on composers since Beethoven's time.* University of Washington Press. 1981. p. 114.

② 施咏康编著：《管弦乐队乐器法》，人民音乐出版社，2001 年版，第 220 页。

③ 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000 年版，第 74 页。

④ 申克：《自由作曲》，陈世宾译，人民音乐出版社，1997 年版，第 1、4 页。

评价标准之一。

其三是创新性，类似的表述还有“个性”、“独特性”等。著名的例子是阿多诺（Theodor Adorno，1903～1969）对流行音乐的批判：“如果想对严肃音乐与流行音乐的关系做出准确的判断，只有严格审视流行音乐的根本特征：标准化……最著名的规则就是歌曲的合唱包括32小节，音域为一个八度和音和一个音符。热门歌曲的总体类型也标准化了……每首热门歌曲悦耳的基础部分——每一部分的开头和结尾部分——必须具备标准形式。无论形式中包含的动听内容是什么，标准形式突出的是最基本的悦耳的部分。复杂的形式并不能带来理想的效果。这种不容改变的做法可以保证无论形式发生怎样的变形，歌曲总是能把人们带回到同样相似的感受，而根本性的新奇的体验不会产生。”① 以上批判的潜台词为“音乐应该有个性，千篇一律的模仿之作是不好的。”②

其四是复杂性与困难性。史库顿在批判流行音乐的时候曾说：“流行音乐完全缺乏趣味，在此，节拍是统一的力量，和声与旋律萎缩……它常常是贫乏的，充斥着对生活的否定，在此，除了享乐习性之外，别无他物。”③ 以上评论的潜台词是，技术太简单、贫乏的音乐是不好的，与此相反，技术丰富、复杂的作品

---

① 阿多诺、辛普森：《论流行音乐》，上，李强译，《视听界》，2005年第3期。

② 在历史学家的评价中，我们常可见如下评语，马尔蒂尼（Martini）“《第22交响曲》的慢板乐章是‘对巴洛克风格的回顾，因为其低声部始于巴洛克式的半音化下行四音和弦’，他‘让我们感到失望，因为，这部创作于1736年的交响曲，与当时通行的惯例十分一致，马氏的晚期风格进展不大，并没有跟上当时周围一些重要变化的步伐”（Brofsky，Howard. “The Symphonies of Padre Martini” [J]. *Musical Quarterly*. 51：4（1965）. 转引自：Treitler，Leo. “On Historical Criticism” [J]. *The Musical Quarterly*. Vol. 53，No. 2.（Apr.，1967），pp. 202～203。该评价之所以对马尔蒂尼《第22交响曲》不以为然，是因为它“与当时通行的惯例十分一致”，未能预示未来的音乐发展，亦即缺乏创新性、个性。

③ Gracyk，Theodore. “Valuing and Evaluating Popular Music” [J]. *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*. 57：2 Spring 1999.

则值得推崇。

其五是表现性，即技术应当服务于一定的表现目的。德国作曲家格鲁克（Christoph Gluck，1714～1787）曾说："一种新手法的采用，如果不是自然地出于情势的必要，同表现因素毫无关系，那我就不认为它有任何价值。"① 威尔第（Giuseppe Verdi，1813～1901）也认为："优秀的配器法不在于种种标新立异的效果，只要能表现某一样东西的时候，它便是优秀的。"② 达尔豪斯则说："瓦格纳的音乐之所以获得声望是因为情绪感染力与高超技艺之间具有不可分割的聚合力——这种情绪感染力如果没有背后的技术支撑就会昙花一现，而这种高超技艺如果不是如此强有力地服务于正当的目的，也根本不会吸引听者的兴趣。"③

笔者以为，生硬罗列以上五个标准并无新意，倒有一点值得注意：这些标准在不同的场合、历史语境、群体范围中往往有不同的境遇。在某些情况下，它们可能不宜被视为音乐评价的标准，甚至被拒绝作为标准。比如，在面对一部新作品时，若仅以合规则性评价之，则很可能忽略了它的创新价值。许多被后世承认的作曲家——德彪西、斯特拉文斯基等——皆曾因打破了传统技术规则而遭到贬斥。对于评论者而言，恰到好处地把握合规则性和创新性之间的矛盾与平衡实属不易。又如，创新性虽在今天成为公认的评价标准，但在17世纪以前，它似乎并没有如此崇高的地位。特别是在中世纪大多数时候，音乐创作者往往仅为了宗教仪式所需而创作，他们并无如此强烈的创新意识，甚至，在创作上过度凸显个性在当时并非优点。再如，在巴洛克时期，一些音乐为特

① 刘智强，韩梅编：《世界音乐家名言录》，中国华侨出版公司，1989年版，第103页。

② 同上，第269页。

③ 达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006年版，第156页

定场合而作，人们可根据需要随意改变、中断之，甚至插入其他作品，有机性标准无从谈起。以上讨论说明两点：其一，某些音乐评价的标准具有鲜明的历史性，是历史的产物。其二，即便上述五个标准已为今人所公认，却并非僵化的教条，如何根据特定评价对象选择适当的标准，应是评价者慎重思考的问题，此内容涉及音乐价值与评价的客观性，将在第四章中进一步展开。

（二）与超形态分析对应的评价标准

在与超形态分析相对应的评价中，个体的标准、趣味、偏好，集中表现为某些哲学、美学观念，在此仅举两例。

第一个例子是阿多诺的“社会批判”标准。阿多诺不仅对流行音乐的“标准化”特征作出尖锐批判，还对艺术音乐史上许多音乐风格和作曲家作出褒贬。他崇尚巴赫、贝多芬、勋伯格，却贬低18世纪的华丽风格，批判瓦格纳、德彪西及斯特拉文斯基。这当然折射出阿氏根深蒂固的美学信条。作为法兰克福学派的斗士之一，阿氏秉承霍克海默（M. Max Horkheimer，1895～1973）的精神，相信“哲学的真正社会功能在于对流行的东西进行批判”①。由此，他的整个哲学、美学思想都贯穿着一股势不可挡的批判精神。他认为，好的音乐应揭示社会矛盾，反抗异化社会，反抗消费逻辑，反抗制造标准化产品的文化工业，还要反抗艺术自身的传统。用他自己的话说，艺术应具有“否定性”。在此种既可称为美学观念又可称为评价标准的思想指导下，阿氏认为，华丽风格为贵族阶级服务，受制于消费逻辑，因此缺乏否定性；巴赫坚持了音乐材料的内在逻辑，具有反商品化特征，因此值得推崇②。贝多

① 霍克海默：《批判理论》，转引自牛宏宝：《西方现代美学》，上海人民出版社，2002年版，第535页。

② Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music* [M]. Cambridge University Press. 1993, pp.220, 226, 227.

芬的《庄严弥撒》是新兴主题—动机技法与古老弥撒体裁的结合，前者要求不间断的动力展开，后者则具有段分性、滞后性，二者实际上难以调和。而这种技法上的矛盾，恰恰揭示了后启蒙运动时期，个体与社会间不可调和的冲突①。勋伯格的音乐则真实地揭示了现实社会的苦难，表达了人们的孤独与绝望②。至于瓦格纳、德彪西、斯特拉文斯基的音乐，皆缺乏社会批判精神。瓦格纳常展现英雄形象，这是迎合大众的表现，亦即商品化的表现③；德彪西的音乐则甚具感官性；斯特拉文斯基的新古典主义不过是一种“唯美主义”，是音乐上的“贫血症”和“食尸行为”④。以上种种评论，皆可归因于同一种美学倾向，即艺术必须具有社会批判性。也正因为此，阿氏才会终生贬低流行音乐、轻音乐、爵士乐，因为，这些音乐的标准化特征投文化工业之所好，使消费者浸淫于享乐，并失去批判的向度。

第二个例子是卢梭（Jean - Jacques Rousseau，1712～1778）的“自然”标准。18 世纪中期，著名的喜歌剧之争发生在巴黎。卢梭曾义正词严地拥护鲜活的意大利喜歌剧，贬斥以吕利（Jean - Baptiste Lully，1632～1687）和拉莫（Jean - Philippe Rameau，1683～1764）为代表的法国歌剧传统，并批评法国贵族的保守趣味。他何以发此评论？在卢梭思想深处，有一种崇尚“自然”的情愫，他看尽特权阶级的丑陋面孔，对第三等级平民的质朴和自然性情着实青睐。在这样一种带有社会批判色彩的思想左右下，卢梭相信，音乐应“模仿自然”。由此，他异常推崇旋律，贬低

---

① Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music* [M]. Cambridge University Press. 1993, pp. 221, 236, 237, 238, 239.

② 于润洋：《西方现代音乐哲学》，湖南教育出版社，2000 年版，第 398 页。

③ Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music* [M]. Cambridge University Press. 1993, pp. 244, 252.

④ 于润洋：《西方现代音乐哲学》，湖南教育出版社，2000 年版，第 403～405 页。

和声，因为旋律与人的自然之情相联系，和声非但不能模仿自然，还是“一种哥特式的野蛮发明”，“一种邪恶的发明，一种文化的产物”①。这使得卢梭无法对当时的法国歌剧产生好感。正如福比尼（Enrico Fubini，1935～ ）所说：“他（指卢梭）喜爱意大利歌剧的音调和谐、简单、自发、新鲜而自然的特点；他喜爱歌曲，因为它是心灵的一种自然流露；他憎恨法国音乐，因为它是人为的，它的和声难懂，因为它缺乏即刻的吸引力和所有的自然性；他憎恨器乐音乐、复调和对位，发现它们缺乏意义，是非理性的，与自然相对立。”②

任何一位评价者都有权力选择自己的技术标准或观念标准，但他们却没有权力要求他人与自己站在同一立场。汉斯立克不喜欢《梅菲斯托圆舞曲》，却无法阻止后世指挥家们将该作品列为自己的保留曲目；史库顿觉得流行音乐贫乏无味，却仍有无数听众从中获得丰富的审美经验；阿多诺、卢梭就自己的评价给出极为复杂、深刻、合逻辑的哲学阐释和理论发挥，却丝毫无法撼动瓦格纳、德彪西、斯特拉文斯基、拉莫、吕利在音乐史上的地位。由此，他们的评价只能是一种自我表达。时过境迁，人们仅会以玩赏的态度去品读这些个性化的音乐评价，却未必会站在其一方，至少笔者如此。回望音乐史上无数的音乐评价话语，它们的命运各不相同，有的评价已变成历史知识，仅满足人们了解过去的兴趣；有的评价则因符合了当下一些人的需要而再次焕发出生命力；有的评价得到了权威机构的认可而被继承；还有的评价则因早已被人们所遗忘而永远沉寂，对于此类处境，评价者只能坦然接受。

---

① 福比尼：《西方音乐美学史》，修子建译，湖南文艺出版社，2005 年版，第 163 页。

② 同上，第 162 页。

（三）无个体倾向的评价：尊重历史、文化归属的立场

自第二章始，本书讨论了从感觉到分析诸层次的各种音乐评价方式，若要对这些评价方式作一概括，可以说，它们都是一些“有个体倾向的评价”，都以评价者个人标准为依据，都体现出评价者对“音乐应该是怎样的”这一问题的个性化理解。但在分析层次的评价中，还存在着一种特殊的评价方式，即“无个体倾向的评价”方式，它要求评价者努力回避个人的标准而对对象作出褒贬。

所谓无个体倾向的评价，即在尊重音乐的历史、文化归属之基础上对其展开评价。在与形态分析对应的评价中，由于不同历史文化环境的人们有着不一样的音乐理想，分析者常会遇到困扰，即音乐的技术规则（乃至其他技术评价标准）常因历史、文化、群体、个体而有所不同。在西方共性写作时期，音乐创作存在着公认规则；但在个性写作时期，技术规则却因人而异。而在某些高度发达的非西方音乐文化中，也存在独特的技术规则，如印度音乐有着自己的拉格（旋律框架）和塔拉（节拍周期）特征，爵士乐也有着自己的旋律、和声模式、演奏惯例。若用传统规则评价求新的作品，用本土规则评价异文化作品，否定的评价将不可避免。由此，一些评价者主张在弄清各类作品自身规则及创作者本人意图之基础上，或在尊重他文化环境之审美理想的前提下给出较中肯的评说。英国评论家恩斯特·纽曼便异常注重作曲家的意图，他说：“我们没有权力认为柏辽兹的和声是不正确的，实际上，它们表现了柏辽兹所看到的东西，并且，只要我们去学习着观照它，便会完全习惯柏氏的风格。”① 所谓的

① Calvocoressi, M. D. *The Principles and Methods of Musical Criticism* [M]. Oxford University Press. 1931, p. 160.

"不正确"（uncorrect）一词，应该以"不满意"（unsatisfactory）来替代，因为，评价仅仅反映了评价者对作品是否满意。斯洛文尼亚作曲家、音乐评论家帕维尔·米哈奇克（Pavel Mihelcic，1937～ ）在谈到现代音乐评论时说："音乐评论的发展应该跟上音乐艺术的发展。一位跟不上充满活力的现代音乐世界中各种思想转变的评论者，无法形成必要的、可依据的音乐评价标准。"①我国理论家沈洽则通过对自身研究经验的反思，表达了对非欧音乐分析、评价的见解："我研究评弹音乐所凭借的基本音乐观念和音乐理论、技术手段，包括从记谱法一直到音乐分析的技巧，基本上都没有跳出西方音乐理论体系的一套……当时，我是在用西方音乐理论的'格式''削足适履'地'套认'自己文化中的评弹音乐……"② 以上言论皆反对凭一己之见对他人音乐作品作形态上的认知或褒贬③。

在与超形态分析对应的评价中，我们常见如此评价口吻："莫扎特对协奏曲的创作和改革，基本上解决了海顿所没有解决的任务，并直接影响了贝多芬的创作"④，"维瓦尔迪（Antonio Vivaldi，1678～1741）在18世纪中、晚期对器乐的影响相当于前一代的科雷利。他的弦乐队写作风格的悠然自得的简练手法是一种启示……维瓦尔迪所特有的全部特色都传给了其他许多作曲

---

① Mihelcic，Pavel. "*Musical Criticism and Modern Music*" [J]. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 2. No2（Dec. 1971）. p. 280.

② 沈洽：《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》，《中国音乐学》，1998第2期。

③ 类似的情况也出现在文学批评中，如莫泊桑曾说："一个真正名副其实的批评家，就应该是一个无倾向、无偏爱、无私见的分析者，他那无所不知的理解力应该把自我消除得相当干净，好让自己发现并赞扬甚至于作为普通人所不喜爱的，而作为一个裁判者必须理解的作品。"（莫泊桑：《论批评家》，转引自《文艺理论译丛》，1958年第3期）这当然是一种"无个体倾向"的评价方式。

④ 张洪岛：《欧洲音乐史》，人民音乐出版社，1983年版，第139页。

家，特别是J.S.巴赫”①，“李斯特晚年在和声上的大胆尝试给世纪末的作曲家以重要启示，比如交响诗《前奏》中主部、副部主题的C大调与E大调间三级远关系调性设置……”②。这三则历史评价实则更接近认知，即对某作曲家、作品已经对其他作曲家产生了的积极作用的认知。一般价值论将这种已经发生的积极作用称为“价值事实”（Fact of Value）③。

类似口吻也出现在民族音乐学家的音乐评价中。英国民族音乐学家布莱金（John Blacking，1928～1990）在讨论南非文达人的舞蹈音乐时曾说：“对于文达人来说，他们的民间舞蹈中的音乐有着极高的价值，因为这些音乐将最大量的成员聚集在一起，并极其有力地表现了‘一种更丰富更充实的生活’，和每一位文达族个体的‘终极关怀’”④，“文达人将特希科纳（tshikona）视为一种舞蹈，它使妇女们‘扔开开水壶而激动奔走’，‘使病人康复’，‘使老人甩开他们的拐杖而舞蹈’。它‘为乡村带来和平’；统治者和被统治者，贵族和普通人，老人和孩子们，身患残疾或愚笨的人们皆一同舞蹈，并分享着超个体的统一融洽的

---

① 格劳特、帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1996年版，第445～446页。

② 于润洋主编：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2001年版，第258页。

③ 在一般价值论中，“价值事实”有两种解释：其一，指“评价所反映的对象的客观性、事实性。评价是人们对事物与人的实际价值关系状态或可能的价值关系运动结果的观念掌握和情感反映过程。评价所反映的对象即是价值事实”（李德顺主编：《价值学大词典》，中国人民大学出版社，1994年版，第290页）。其二，它也用于说明“价值，作为主客体相互作用的内容和结果，本身也构成一种特殊的事实。如‘充饥’本身是一种新的、主体性的实事。进食后是否充饥，是一种具体的价值事实，它具有一般事实的根本特征——客观实在性”。（同上：第695页。）本书以为，如果在“积极作用”意义上使用价值，那么，价值事实即某种已然发生了的积极作用事实，相当于上述第二种解释。

④ Blacking, John. “The Value of Music in Human Experience” [J]. *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 1 (1969), p. 65.

经验。"① 以上言论，既是对文达舞蹈音乐的"价值事实"的认知，也是对其所进行的评价。布莱金回避了个人好恶，仅从他者（文达人）的角度评价其音乐。在他看来，只有将音乐与它所存在于其中的语境联系起来，才可能作出客观的评价，他说："对个别的音乐作品内在价值的评价，必须联系人类的经验世界和音乐存在于其中的固有的社会和音乐语境"②，"音乐只有在社会和文化生活的语境中才可能被创造，并作为交流的手段而被理解。在这样的环境中，它的价值才可能……得到客观的评价。"③ 由此，"文达民间舞蹈与马勒的第五交响曲有着不一样的价值。这并不是在技术能力或情感冲击力上的差异，因为它们各自在自己的文化语境中是精巧的，并且可以以相似的方式影响各自的听众：这是不一样的想象力，是劳动分工导致的差异的产物。也就是说，文达民间舞蹈仅仅整合文达社会中的人们，而马勒的第五交响曲则整合包含在更广阔的网络中的现代工业社会中的每一个人。"④

以上诸评价的理论基础皆是相对主义——包括文化相对主义和历史相对主义⑤，即相信任何音乐的价值皆相对于其自身的历史、文化、社会语境而言。从某种意义上看，这是一种无个体

---

① Blacking, John. "The Value of Music in Human Experience" [J]. *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 1 (1969), p. 66.

② 同上，第65页。

③ 同上，第70页。

④ 同上，第69页。

⑤ 不少学者认为历史主义也是一种相对主义。如德国哲学家舍勒（Max Scheler）指出，历史主义是相对主义的一种形态，它主张价值具有历史的相对性，把价值看作是历史的产物，价值因而也受历史法则的支配（参见江畅主编：《现代西方价值哲学》，湖北人民出版社，2003年版，第191页）。美国学者斯契克则认为，相对主义包括了历史相对主义和文化相对主义（参见 Schick, Robert D. *Classical Music Criticism* [M]. Garland Publishing, Inc. 1996, p. 92.）。至于贡布里希所说的"风格相对主义"，实则也是一种文化相对主义（贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989年版，第254页）。

倾向的评价，但从更高的层面看，无个体倾向评价其实也是多种评价倾向中的一种，正如“无立场也是一种立场”，“不选择也是一种选择”那样。在此，人们刻意回避了自己原初的音乐价值倾向，将自己对“音乐应该是怎样的”这一问题的回答搁置一旁，转而对“音乐评价应该是怎样的”这一问题展开更多的思索。

无论是选择“无个体倾向的”评价立场，还是对“音乐评价应该怎样”这一问题展开思索，往往仅在专家学者那里才成为必要。对于不具备广博音乐经验知识的人，主观标准常不易改变，因为有限的经验知识构成其认知、评价的限度。但对于一位学者而言，其职业决定了他必须去分析他人的音乐，了解他人认知、评价音乐的方式。了解得越多，他便越惊诧于音乐类型及评价标准的多样性，认识到难以用一己之见褒贬多样的音乐。由此，他不得不把个人好恶搁置一旁。

有趣的是，通过学习，一些本属他人的音乐认知方式和评价标准，最终也成了自己的认知方式和评价标准。一位长期研究西方现代音乐或韩国传统音乐的学者，通过学习，完全可能吸纳异己的音乐认知方式和评价标准。原本无法理解的现代音乐，逐渐觉得饶有兴味，原本觉得声嘶力竭的韩国传统说唱音乐“板索里”（Pansori），现在却显得那样深沉感人。

第三节 音乐“认知—评价”心理结构及其意向性本质

上文逐一考察了从感觉到分析层次的音乐认知、评价活动，意在说明不同主体或同一主体在不同时间、场所对音乐的优势认知方式、优势评价标准常有差异，由此，同样的作品对于不同主体，或处于不同时间、场所的同一主体的积极作用也常有

差异①。这些差异与音乐评价主体不同的“认知—评价”心理结构有着直接的关系，下面就此作进一步阐释。

一、音乐“认知—评价”心理结构

任何一位音乐评价者，无论身处怎样的历史、文化、社会环境，当他进行音乐评价时，皆不可避免地直接受三个因素的制约：(1) 认知能力。包括评价者的听感知觉、记忆、注意、感情体验、联想、想象、分析等能力。这些能力既有先天的一面，也有受后天文化、经验塑造的一面。(2) 经验知识。包括评价者以往积累的听觉经验、作曲技术、音乐历史知识等，当然还包括各种非音乐知识。这皆是人们后天习得的。(3) 评价标准。涉及对“音乐应该怎样”，“什么样的音乐是好的”这些问题所持的观点，它制约着人们喜欢/不喜欢什么，也决定着某部作品对于某人而言有没有积极作用，有什么积极作用。各种标准，有的是与生俱来的，有的是在后天音乐实践中逐步确立起来的。由于先天标准根植于人的生物性，也更具人类共通性，且相对稳定，后天标准则往往与不同的历史、社会、文化等因素有关，因此也更具差异性、易变性。

三个因素共存于每一位评价主体身上，但具体内容和搭配如何，却因人、因时、因地而异。如果我们效仿康德的“先天认识形式”理论、皮亚杰关于认识“格局”(Schema) 之发展的理论②，以及李泽厚的“审美心理结构”理论③，而将认知能力、经验知识、评价标准视为三位一体的抽象的“认知—评价”心理

---

① 需要指出，上文主要涉及音乐的听觉审美价值、表现价值、技术价值、创新价值、历史价值、伦理价值等，并未专门讨论人们常说的音乐的各类社会价值、医疗价值、经济价值等，由于后者皆派生于前者，因此，本书不赘。

② 皮亚杰：《发生认识论》，王宪钿等译，商务印书馆，1996 年版，第 3 页。

③ 李泽厚：《美学四讲》，三联书店，1989 年版，第 113 页。

结构，那么，只要我们试图讨论某一位主体的心理结构，便不可避免地要在其中注入历史、社会、文化、民族、国家、阶级、阶层，乃至地理、职业、教育、家庭、性格、年龄、性别、偶然心境等诸多因素。

一位身处20世纪上半叶、从事西方艺术音乐研究的学者，如阿多诺，与同期某位从事西方艺术音乐创作的作曲家，如斯特拉文斯基，当然有着不一样的心理结构。由此，前者才会将后者的新古典主义音乐视为创作上的“贫血症”；而斯特拉文斯基与从事报刊音乐评论的奥林·唐纳斯也有不同的心理结构，由此，后者才会在1928年3月的《纽约时报》上批评道：“《士兵的故事》是一种倒退……这音乐让人觉得是作曲家没有带着任何激情、信心和同情写出来的。”① 三者心理结构的差异，多半与彼此的职业差异有关。作为理论家、作曲家或报刊评论家，三者都有良好的音乐认知能力，但各自积累的音乐经验知识，所抱持的评价标准却不相同。每一种职业都有自己的职能、规范、传统，也有自己身处于其中的“问题情境”，当某主体长期浸淫其中，便会被它所塑造。由此，不同职业群体间的价值冲突难以避免。

以上三位西方音乐专家，当然与普通音乐爱好者不同。大多数音乐爱好者未受专业教育，无需面对专业群体内的苛刻要求，无需思考专业传统的承袭与革新，更无需为了在专业群体内谋求生存和发展倾注心力。音乐对于他们或许仅是娱乐和消遣，远不如专家眼中那般严肃。因此，被阿多诺坚决拒斥的流行音乐、爵士乐依然以音乐世界中最强劲的势头席卷全球。

无论是西方艺术音乐专家还是音乐爱好者，又与非洲、拉美

---

① Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time.* W. W. Norton. 2000, p. 203.

某个族群的音乐评价者不同。在非西方背景的主体听来津津有味的音乐，可能在西方背景的主体那里一文不值，如柏辽兹对中国音乐的不公评价便属此类。这又是文化因素导致的差异。而生长在蒙古草原的人们常偏爱气息宽广的长调，生长在江南水乡的人们则易对清丽委婉、富于装饰的丝竹乐曲《三六》倍感亲切，这种差异又与各自生长的地理环境不无关系。

评价者所处的社会“阶级”、“阶层”也可能影响其心理结构。在18世纪的欧洲，富于装饰的罗可可（Rococo）和华丽风格（Galant style），“表达了贵族的生活方式；其他的阶级，诸如农民，多少（或甚至完全）与这一风格是疏远的”①，“甚至在18世纪的高峰时期，中产阶级的听众也远不如贵族那样见多识广和优雅。尽管对音乐感兴趣，但是中产阶级常常表现出的，如果说不是劣等的，也只是平庸的趣味。例如在德国，流行的观点是音乐有力量缓解由于各种帐目计算和处理事物所带来的每日工作的紧张和烦恼”②。这便是阶级、阶层对音乐趣味的影响③。

同样不可忽视的是评价者的性格对其心理结构与音乐评价的影响。勃拉姆斯与尼采皆生活在19世纪下半叶的德国，两人的社会、文化、历史背景十分相似，可前者性格内敛、不喜张扬，后者却锋芒毕露、桀骜不驯。因此，尽管瓦格纳对勃氏不屑一顾并挖苦道：“勃拉姆斯是一位如此重要的作曲家，因为他从不期望创造任何惊人的效果。”勃氏却并不完全否定瓦氏的作品，还

① 苏皮契奇：《音乐社会学导论》，周耀群译，湖南文艺出版社，2005年版，第63页。

② 同上，第66页。

③ 类似的情况也发生在我国古代。公元6世纪，隋文帝杨坚曾倡导保存古代雅乐，废除郑声，他说：“朕情存古乐，深思雅道。正卫淫声，鱼龙杂戏，乐府之内尽以除之。”（《隋书·帝记·高祖下》）此种取舍态度无疑与杨坚的统治者阶级地位相关。

经常表示出对这位杰出改革家的钦羡①。至于尼采，本是瓦氏艺术阵营中的一员，曾将其视为“德国的救世主”②，但因在美学追求上与瓦氏分道扬镳，最终写下对其乐剧的尖刻批评：“‘无尽的旋律’真的是要打破时间、力度的对称和平衡；事实上它藐视这一切——它丰富的创新对习惯了古典音乐的耳朵来说，就是韵律的悖论和滥用。这一品味的泛滥及对其的模仿滋生出了一种针对音乐的危险……不及一切代价地追求表现力，视音乐为仆人，视其为态度和立场的奴隶，这就是音乐的绝路。”③ 对此，我们只能套用一句谚语以作评论，正所谓“个性不可言喻”（Individuum est ineffabile）④。

此外，评价者的性别、年龄、偶然心境、当下对音乐的需求等因素，也会对其音乐评价产生影响。康德曾说：“妇女对一切美丽、可爱、漂亮之物有一种天生的强烈的爱好”，她们“爱好清洁”、“心地善良并富于同情心”，还“认为美是有益的”⑤。这种与性别相关的评价倾向多少会影响女性的音乐评价。年龄对音乐评价的影响同样是显著的。幼儿的听知觉能力还不成熟，无法处理复杂的音乐；年轻人精力旺盛，常偏爱富于激情的音乐；年长者因阅历丰富，往往喜好富于内省的作品。此类现象在生活中是常见的。而心理学的研究则给出更确凿的结论，如“幼童对广泛的音乐风格和体裁表示出兴趣。这种包容力在童年期过后趋于下降，并在青春期早期达到其最低点。到了成人期早期和中期，

---

① 参见“Tribal Smile Music Encyclopedia”网站（http：//www. tribalsmile. com/music/article_ 148. shtml）

② 尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，第3页。

③ 同上，第84页。

④ 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989年版，第245页。

⑤ 康德：《对美感和崇高感的观察》，曹俊峰、韩明安译，黑龙江人民出版社，1990年版，第30页。

这种包容力再一次上升，而在晚年，它又一次下降。”① 至于评价者的偶然心境和当下对音乐的需求等影响因素，在某些时候也不应小觑。一位沉浸于喜悦之情的评价者，多半不会去选择聆听一首悲伤的作品；而商场或西餐厅的管理者，当然会认为肖邦的《♭E大调夜曲》比贝多芬的《命运交响曲》更适合作为背景音乐。

以上各种因素以特殊的比重关系结合在一起，决定了一位评价者特殊的“认知—评价”心理结构。该心理结构牢牢地限定着某个体认知、评价音乐作品的可能性，限定着音乐作品能否对他产生某种积极作用。任何人——无论是作曲家、表演者、理论家，还是欣赏者的音乐价值选择，都是在其独特心理结构所给定的限度之内的选择。

二、音乐认知、评价活动的意向性本质

以上讨论自然地把我们引向一种富于概括力的哲学认识论理论，即“意向性”（intentionality）理论。“意向性”，即意识指向事物的能力。“意向性”理论讨论人的意识（心灵）与被意识的对象（实在）之间的关系，对我们谈论音乐的认知与评价有积极意义。下面，仅提及几种对本论题有直接启发的意向性理论。

（一）德国心理学家、哲学家布伦塔诺（Franz Brentano，1838～1917）在《经验立场上的心理学》中，将人的意识材料分为两类，一是心理现象，二是物理现象。据研究：“心理现象可定义为有意向地包含一对象于其内的现象”，“唯有心理现象是既能意向地存在又能实际地存在的现象；而物理现象则只可现象

① Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musians*. Macmillan Publishers Limited. 2001, Vol. 20, p. 558.

地和意向地存在”[①]。也有学者指出，布伦塔诺“把意向性作为心理现象区别于物理现象的特征”。所谓心理现象，即“一种动态的意识活动”，所谓物理现象，并非指一种客观存在的物理客体，而是指“心理活动的内容”[②]。据此，当我们听见声音，看见颜色时，作为心理活动的“听”、“看”便是心理现象；而所听见的声音，所看见的颜色，则是物理现象。这种观点是深刻的。如本书第二章所述，自然界中其实并没有声音，而只有物体和介质的振动，但当我们凭借听觉去把握这些振动时，声音便在我们的意识中产生了。亦即，你不去听，就没有声音，只有振动，你一听，声音便产生了。当你开始听的时候，最初级的音乐认知经验也就产生了。

布氏不仅将认知视为意向性活动，还将评价视为意向性活动。他把具有意向性特征的心理现象分为三类：一是表象，即人们所看、所听、所想象到的对象；二是判断，即人们对表象的肯定或否定，它与理智相关；三是情绪、情感，如爱、恨、欲望等[③]。如果说，表象、判断属于认知活动范畴，那么，情绪、情感则属于反映客体是否符合主体需要的评价活动范畴。据此，我们可将主体音乐认知、评价活动皆看作是意向性活动。

（二）在胡塞尔（Edmund Husserl，1859～1938）的理论中，谈论“意向性”的目的在于回答哲学认识论中的古老问题，即思维与存在是否同一，或曰，认识何以能“切中”对象。由于胡氏思想异常庞杂，这里仅关注五个与本论题相关的要点：

其一，与康德一致，他认为纯粹自在之物是无法被认识把握

① 郭本禹：《布伦塔诺的意动心理学述评》，《心理学报》，1998 年第 1 期。

② 刘景钊：《意向性：心智关指世界的能力》，中国社会科学出版社，2005 年版，第 32 页。

③ 同上，第 37、38 页。

的，人所认识到的仅是存在于意识中的对象（现象），正所谓："我们不理解知觉如何能切中超越之物；但是理解知觉如何切中内在之物……"① 所谓"超越之物"，类似康德的"物自体"；所谓"内在之物"，即存在于意识中、被人把握的对象。胡氏所关注的自然是存在于意识中的对象，至于自在之物，则被"悬置"起来。

其二，认识活动的本质在于"意向性"，意向性即意识对某物的"意指"："认识体验具有一种意向（intentio），这属于认识体验的本质，它们意指某物，它们以这种或那种方式与对象发生关系。"② 虽然，"意指"可以有多种方式，如知觉、想象、判断、推理、回忆、期待、评价、意愿等③，但胡氏更为强调的是意识对对象的"直观"。

其三，直观有两类：（1）简单直观（个别直观）。"简单地直观"事物，是"直接把握、接受或指明一种简单的、具体存在的东西"④。这种直观只能把握个别事物，如个别的红色。（2）本质直观（纯粹直观）。它同样是直观，但却能把握事物的本质，如一般的红色。胡氏说："关于红，我有一个或几个个别直观……我除去红此外还含有的、作为能够超越地被统摄的东西，如我桌子上的一张吸墨纸的红等等；并且我纯粹直观地完成一般的红和特殊的红的思想的意义，即从这个红或那个红中直观出的同一的一般之物；现在个别性本身不再被意指，被意指的不再是这个红或那个红，而是一般的红……除了总地直观着一切之外，能够得

① 胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社，1986 年版，第 45 页。

② 同上，第 48 页。

③ 同上，第 22、29 页。

④ 同上，第 16 页。

到更多的红的本质吗？”① 胡氏之所以重视直观，是因为他期望将哲学认识论放在一个如同笛卡尔的“我思”一样确定无疑的起点上，但因笛卡尔的“我思”仍预设了一个经验自我，即带有先入之见的“我”，由此，胡氏要像排除自在之物那样，将经验自我一并排除，还原到纯粹先验思维上去。他相信只有这种纯粹思维才具有“明证性”②。而这种纯粹思维，即直观。可见，胡氏之所以重视直观，是为了寻求认识的“明证性”，即思维与存在的切合。本书的初衷则与之相去甚远，即笔者并不关心人们是否确定无疑地认识了音乐对象，由此并不刻意将意向性活动限定在直观上。相反，本书更感兴趣的恰恰是带有先入之见的不同主体从音乐中获得的充满差异的认知经验（认知结果）。因为，“我们无法学会抽象意义的看见。作为一种技巧的知觉总是需要人全身心的介入。”③

其四，意向性认识活动具有构建性，对象在意识中是被构造出来的。胡氏说：“在笛卡尔的领域中，各种对象就已经在‘构造’自身，而构造活动说明，内在的被给予性并不像它最初所显示的那样简单地在意识之中，就像在一个盒子中一样，相反，它们在‘现象’中显示自己，这些现象本身不是对象，并且不实在地包含对象；如果在这里为了使被称为‘被给予性’的东西得以出现而需要这种形成和构造的现象，那么这些现象就在其变化的和非常奇特的结构中，在某种意义上为自我创造对象。”④ 所谓“被给予”，即被指向，特别是被“直观”，正因为事物被人的意

---

① 胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社，1986 年版，第 49、50 页。

② 同上，参见“导言”，第 5 页。

③ 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 337 页。

④ 胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社，1986 年版，第 60 页。

识所直观，它才开始以非自在的方式显现在意识中，由此，事物被人的意向性活动所构造。正所谓："事物不是思维行为，但却在这思维行为中被构造，在它们之中成为被给予性；所以它们在本质上只是以被构造的方式表现它们自身为何物。"① 以上"构造"论无疑与前文提及的认知心理学观点——知觉是一种"主动的和富有选择性的构造过程"——合拍。在感觉层次上，主体将自然界的物理振动听成声音，这本身就具有构造的意义。在知觉层次上，主体凭借听知觉能力、经验知识、美学观念的协同作用，将先后出现的声音听成"运动"着的声音，将原本无序的声音群按相似律、接近律、图形背景分割原理听为有组织的整体，对音乐进行中某个未出现的目标产生期待，将自己的注意力投向音乐的某个细节，甚至将非音乐之声听成音乐等，这皆是主体对音乐对象或声音对象的构造。而在感情体验、联想想象层次上，主体对乐音的运动产生情绪、情感体验，并自由地想到许多非音乐的内容，这同样是对音乐对象的进一步构造。而在形态与超形态音乐分析中，主体以理性思维能力描述音乐作品，在尊重基本事实的基础上继续做出合逻辑的推理、揣测，这同样是意识对音乐对象的构造。当然，胡氏所谓的"构造"，主要指被直观所构造，笔者所理解的构造，则大大超出了直观的构造。胡氏要在直观中寻求认知的"明证性"，笔者却要在超直观中凸显音乐认知的差异性。

其五，胡氏还指出，有些意识活动，如喜、怒、哀、乐等情感，虽没有明显的对象，但它们仍是"对象化"活动。因为，一切爱、恨、颂、怨总有一个"为什么"、"缘什么"，对这个问题的回答，就是对这些情感性的意识活动的指涉对象的

① 胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社，1986年版，第61页。

揭示①。如果我们把这些“情感性”的意识活动视为人们对对象的评价的话，那么，评价活动也是一种意向性活动，这与布伦塔诺是一致的。

（三）美国分析哲学家塞尔（J. R. Searle，1932～ ）同样关注思维与存在的关系问题，并将该问题表述为心灵与实在的关系。由于结合了神经生理学、认知科学、脑科学等研究成果讨论意向性问题，其理论显得更具实证性，不像胡塞尔那般晦涩难懂。

其一，塞尔认为意识是一种生物学现象，它既是大脑中低层次神经过程引起的，又是大脑高层次神经过程构成的。而大多数意识活动的特征便在于“意向性”。所谓意向性，即“心灵的一种特征，通过这种特征，心理状态指向，或者关于、论及、涉及、针对世界上的情况”②，心灵“通过意向性使我们同实在世界相联系。那正是意向性的所在，即：心灵用来连结我们同世界的特殊方法。”③ 那么，人的心灵可能以怎样的方式指向外部世界呢？心灵可能以“视觉知觉”、“信念”、“愿望”、“完成一种行为的意图”、“感受”、“爱”、“恨”、“恐惧”、“害怕”和“希望”等方式指向外界④。如果说，视觉知觉和信念属于认知活动范畴⑤，那么，愿望、意图、爱、恨、恐惧等则属于评价活动范畴。

---

① 李鹏程：《胡塞尔传》，河北人民出版社，1998 年版，第 62 页。

② 塞尔：《心灵、语言和社会——实在世界中的哲学》，李步楼译，上海译文出版社，2001 年版，第 64 页。

③ 同上，第 96 页。

④ 同上，第 81、95 页。

⑤ “信念”一词，在塞尔的话语体系中，指人们对世界的真、假判断，他说：“信念和假设被看成是真的或假的取决于世界是不是实际上如信念所表示它的那样……可以说，信念的责任就是与一个独立存在的世界相一致。”由此，可将信念划归入认知活动范畴(参见塞尔：《心灵、语言和社会——实在世界中的哲学》，李步楼译，上海译文出版社，2001 年版，第 96 页)。

因为，人们只会去向往、渴望、爱那些对于他们有积极作用的东西，相反，又会恨、惧怕那些对他们有负作用的东西。据此，音乐的认知与评价皆是人脑、人的意识对音乐作品的指向，这种指向既可能以认知的方式实现，也可能以评价的方式实现。

其二，塞尔提出一个与本节内容关系密切的概念，即“意向性背景”（background）：“意向性并不是作为一个孤立的心理能力而起作用的。意向状态实际起作用的方式只是考虑一套预设的背景能力。”① 所谓背景能力，即主体“应付世界”的“能力、才能、倾向、习惯、性情、不言而喻的预设前提以及方法”②。如当某人产生了去书店买书并到餐馆吃午饭的意图，它必须具有这样一些意向性背景：企图买哪种书，相信附近哪个餐馆是好的，知道去书店和餐馆的路怎么走，默认脚下的地板会支撑自己，书店里的书是不能吃的，餐馆的食品是不能读的，食物是放进嘴里而不是耳朵里吃的等等③。正是在这一切理所当然的背景下，他才可能去买书、吃饭。很明显，“意向性背景”正是本节所探讨的，由认知能力、经验知识、评价标准共同组成的“认知—评价”心理结构。一位音乐主体总是凭借自己独特的背景，意向性地认知、评价音乐，并从中获得积极作用。

其三，塞尔又说：“有一部分背景是一切文化都共同具有的。例如，我们都直立行走，都是把食品放到嘴里吃。诸如此类的普遍现象我称之为‘深层背景’。但是有许多其它的背景前提从一种文化到另一种文化各不相同。例如，在我的文化中，我们吃猪肉、牛肉，但不吃蛆虫和蚱蜢……我把这种背景特征称之为‘地域文化实践’（local cultural practices）。当然，在深层背景和地域文化实践之

① 塞尔：《心灵、语言和社会——实在世界中的哲学》，李步楼译，上海译文出版社，2001 年版，第 104 页。

② 同上，103 页。

③ 同上。

间并没有截然分开的界线。”① 该观点同样与笔者不谋而合：主体心理结构既包含主体间的先天共性，也包含主体间的后天差异性。

（四）在音乐美学界，意向性理论同样受到重视，如茵加登便对此有所讨论。于润洋曾就茵加登的意向性理论所关注的基本问题作出总结：“他（指茵加登）在自己的音乐哲学中并没有急忙去回答什么是音乐美之类的问题，而是把注意力集中在音乐作品自身的本体论探讨上，最后将结论引到音乐作品存在方式这个问题上来。”② 为了达到该目的，他分别论证了音乐作品与演奏、欣赏、乐谱的非同一性，论证了音乐作品的超空间性（即无法存在于物理空间中）和超时间性（即无法以物理时间计量），讨论了音乐作品的单层性结构和其中蕴含的情感品质、审美价值等问题，最终就音乐存在方式问题给出结论，即音乐作品是存在于人的意识活动中的意向性对象③。

笔者以为，对音乐存在方式的讨论，可视为讨论音乐价值、评价问题的逻辑前提。因为，只有首先确定了音乐可能的存在方式，才有可能确定所评价的对象是什么，是“不以人的意识为转移的物态性客体”，还是“离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体”④，亦即人们的音乐认知经验（认知结果）。我们虽不能否认音乐一旦被创造，便成为一个客观实在，但是，被人们评价的却是存在于意识中的音乐，即评价者通过意向性认知活动，在意识中构造起来的音乐认知经验。即便一位从事音乐评论实践的评价者无需去思考自己所评价的音乐对象到底存在于哪里，但是，他仍不可避免地、不自觉地评价着那个存在于其意识

① 塞尔：《心灵、语言和社会——实在世界中的哲学》，李步楼译，上海译文出版社，2001 年版，第 104 页。

② 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000 年版，第114 页。

③ 同上，第 134 页。

④ 于润洋：《论音乐作品的二重存在方式》，《文艺研究》，1996 年第 4 期。

中的、由他自己构建起来的音乐对象。

与胡塞尔一样，茵加登对心理主义持批判态度。所谓心理主义，即认为“一部音乐作品实际上是作曲家、欣赏者们在特定的声音实体刺激和音响下产生的想象，是一种同情感状态联系在一起的听觉想象，或是联想到的某种情感，总之是某种心理性的东西，也就是说，一部音乐作品本身同与之相关的意识感受是同一个东西。”① 在茵氏看来，心理主义把不是心理性的音乐作品，当作心理性的东西看待了，这具有片面性。

其实，一位理论研究者无须十分在意自己属于什么主义，他真正关心的，是自己所研究的问题是否得到充分阐述。本书二、三章所讨论的是“音乐的积极作用何以可能”，而积极作用又必须在主体范畴才得以实现，由此，不可避免地要大量论及主体音乐认知、评价心理。可见，关注主体心理活动的思路，并不因为曾受到两位理论大师的批判而变得一无是处，关键还是要看当下所研究和讨论的问题是什么。因此，笔者在承认茵加登批驳心理主义谬误的意义——即捍卫了音乐本身的自足性——的同时，并不一概否定心理主义。

（五）英国美学家史库顿和美国美学家彼德·基维则将音乐理解（understanding）视为一种意向性活动。前文曾提及史库顿的“听成”概念，表明史氏十分重视听知觉及相关文化背景对音乐对象的构造：“我可以指出各种区别——将音乐听成声音还是乐音，听成时值序进还是节奏，听成音高变化还是运动，听成声音堆砌还是和声。这里的区别存在于经验当中（存在于意向性对象当中），而不存在于被感知的物质对象当中”②，“理解音乐是意向性理解（intentional understanding）的个例。我们如何听音乐，明

① 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000年版，第117页。

② Scruton, Roger. *Understanding Music: The Aesthetic Understanding* [M]. Methuen. 1983, p.78.

显取决于我们的智力能力和教育，取决于概念、归类和期待，这一切是我们从沉浸于音乐表现性的文化中继承而来的。”① 而在以下话语中，史氏指明了自己与胡塞尔的联系：“许多沉迷于追求科学知识的作家忽略了……某种保持在外观上（appearance）的理解。我将这种理解称为‘意向性’的理解。科学的理解将世界视为物质对象，并寻求强调或解释外观的因果联系……意向性理解则将世界视为意向性对象（或使用胡塞尔学派的概念，即“生活世界”［Lebenswelt］）。”②彼德·基维吸收了史库顿的观点，指出：“音乐刺激理论（the stimulation theory of music）完全错误的一点在于，认为音乐必须是某种感知对象。而我将要指出，音乐是感知意识内的对象。即使在那些最不细致的、粗糙的欣赏中，音乐仍不是指向快感的生理刺激，而是耳朵感知和认知的对象。人们往往通过描述或其他途径去理解音乐，哪怕这些描述以多么模糊的方式呈现于意识当中，音乐仍是感知、认知的对象。音乐的愉悦是某种存在于听和构想（conceived）中的愉悦。如果使用当代心灵分析哲学的概念来说，音乐是意识的‘意向性’对象；同时，正如罗杰·史库顿所言，‘理解音乐是意向性理解的个例’。”③

（六）我国音乐学者对意向性理论并不陌生④。早在1988年，

---

① Scruton, Roger. *Understanding Music: The Aesthetic Understanding* [M]. Methuen. 1983, p. 78.

② 同上。

③ Kivy, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* [M]. Cornell University Press. 1990, p. 42.

④ 20世纪90年代，中国音乐美学界就音乐作品的存在方式展开了一次大讨论，不少学者借鉴了现象学的意向性理论进行阐述，可参见茅原：《现象学的理性批判并音乐作品及其存在方式》（收入韩锺恩主编：《音乐存在方式》，上海音乐学院出版社，2008年版，第277～309页）；罗艺峰：《论音乐作品的观念层次及其美学意义》（《中国音乐学》，1991年第4期）；邢维凯：《本体·载体·显现体——音乐存在方式的三个层面》（《南京艺术学院学报［音乐及表演版］》，1996年第4期）；韩锺恩：《主体意向设入，客体存在还原——关于音乐存在方式与音乐审美意象研究的复合叙事》（《人民音乐》，1998年第1期）等文章。

韩锺恩便指出："音乐审美意向是音乐审美判断得以实现的内在依据"，是"人的情感与感受的一种指向"，通过审美意向活动，人们才得以"解释"、"统一"、"丰富"、"构造"音乐对象①。而在《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》一书中，韩先生运用意向性理论着重讨论了音乐意义的问题，基本观点有三：其一，将"意义"和"意向"两个概念联系起来，即在现象学的论域中讨论音乐的意义②。所谓意义，"特指音乐作品通过人的感性直觉和理性观照所显现出来的意义"③。所谓意向，有两重含义：(1) 包括人的感性直觉和理性观照。韩先生说："本书研究的全过程就是：直接面对音乐作品（在场的对象），通过人的意向（包括感性直觉和理性观照），把音乐的意义（不在场的对象）显现出来。"④ (2)"特指：直接面对对象的一种意识方式，并且，是一种指向主体自身的直觉行为"⑤。笔者以为，韩文更看重的是后一种意向，这是更为严格的现象学意义上的直觉，接近于胡塞尔的本质直观。其二，音乐的意义是一种"意向存在"，可通过直觉显现。所谓"意向存在"，即"一种通过主体意识构造出来的，不同于意识本身的，自在的，有客体属性的对象"，它"也可以通过人的主体直觉显现出来"⑥。这里突出了意识对意义的构造性。其三，韩文区分了"现实声音"和"现象声音"。"现实声音"包括两种，分别是"音响事实"和"音响经验事实"，前者是物理现象，是主体"感受"的对象，后者是心

---

① 韩锺恩：《音乐审美意向——对音乐审美判断内在依据的构想与描述》，《人民音乐》，1988 年第 10 期。

② 韩锺恩：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 11～13 页。

③ 同上，第 57 页。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上，第 58 页。

理现象，是主体“感觉”的对象。“现象声音”也有两种，即“音响经验实事”和“音响先验实事”。前者是在音响经验之后，被人们的经验所给予、充实的“不在场的意象”，这种“不在场的意象”是同时通过“音响聆听”、“形式分析”、“历史认知”以及“感性直觉”等多种意向方式获得的东西，它包含了声音又超出声音之外①。即所谓：“作为意向存在的音响经验实事，应该在感性直觉之后继续连接感性联觉和理性统觉，甚至于进入到心灵内省的范畴当中。”② 问题是，“音响先验实事”又指什么？据作者的看法，这是直面音乐之声的“纯粹直觉”所把握的“形而上的意义”。所谓纯粹直觉，即“摆脱任何属于感受和感觉的表象与体验”的、“去经验化”的、具有先验性的直觉。这种先验性摆脱了笛卡尔意义上的经验自我，而使主体进入一种本己的、原初的状态。当音乐在这种纯粹直觉中显现时，便具有了形而上意义。可以说，韩先生的理论一方面涉及了经验层面的音乐感知、感情体验、联想想象、分析等心理活动；另一方面又为由纯粹现象学意义上的直观所把握的、先验层面的意义留出了空间。

在以上各家理论之基础上，有两点值得进一步讨论：

其一，上述音乐学者们对意向性理论的讨论，大多围绕音乐存在方式问题和音乐认知、理解问题展开，他们或是讨论音乐作品的同一性，或是讨论听感知觉如何构造音乐经验，或是讨论音乐的意义，却较少将意向性理论与人们的音乐评价活动联系起来。虽然，茵加登论及音乐的审美价值，但其讨论集中在“音乐的审美价值存在于哪里”这一问题上③，却没有讨论音乐评价活

---

① 韩锺恩：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 195 页。

② 同上，第 204 页。

③ 茵加登认为，音乐的审美价值存在于作品当中，与作品中的声音因素和非声音因素——情感品质——皆有密切联系（参见于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000 年版，第 130、131 页）。

动本身，更没有将其直接视为一种意向性活动。其实，在布伦塔诺、胡塞尔和塞尔那里，意向性不仅是表象、判断、信念等认知活动的特征，也是爱、恨、喜、怒、愿望等评价活动的特征。若将此观点移至音乐评价中来，不难发现，在生理层次中，主体对某些声音产生的快感或不快感，便是一种意向性评价活动；在知觉层次中，主体对某种声音组织产生美感或不美感，也同样是一种意向性评价活动；而在音乐感情体验、联想想象、理性分析活动中，主体通过认知活动，把握到某种符合或不符合自身评价标准的音乐认知经验，并对此给出各种肯定或否定的评价，这也都是意向性评价活动。

其二，在一般价值论中，有学者指出，认知是“主体在观念中把握客体本来面目的活动”，认知的对象“是客观事物及其规律”，“认知的失误会导致评价的失误”，“正确的认知为评价提供了必要条件”①。又如，牧口常三郎也曾谈到错误认知带来的危害：“误判导致了许多危害极大的事件。比如在大正二十年的东京大地震期间，由于谣传朝鲜人要造反，人们变得骚动不安。也据说在源氏与平家战争期间，维盛和他的部队惊于水鸟的拍翅而逃走……他们不是智者而仅仅是些没有得到正确认识就去评价的人。”② 以上言论说明，认知的真实性、正确性是评价的真实性、正确性的必要条件。此观点当然是正确的，若人们要对某种与现实利益紧密联系的事物做出评价，的确要首先考虑对这些事物的认知是否符合事实。假若对楼房质量的认知是不“真”的，对飞机安全性的了解是不合事实的，那么，的确可能导致“假”的评价，并带来生命危险。然而，当我们讨论艺术时，情况似乎稍显

① 李德顺主编：《价值学大辞典》，中国人民大学出版社，1995 年版，第513 页。

② 牧口常三郎：《价值哲学》，马俊峰、江畅译，中国人民大学，1989 年版，第27 页。

自由。笔者并不反对，若要对一部作品作出较为客观、中肯的评价，就必须尽可能对其作出符合事实的认知，比如，对作品的仔细感知，对作曲家的原意和作品产生背景的准确了解，对作品产生的影响全面把握等。但是，仍有另一种情况不可忽视。比如，人们因知觉的接近性组织原则而对本来并非级进排列的音组织产生音列错觉，这种知觉似乎是不符合事实的；有些主体则将洗衣棍敲击石板的声音听成音乐，这也明显不符合事实；还有些主体会在音乐中回忆起自己经历过的某种感情，联想想象到与自己有关的内容，这也往往与作曲家的原意不符；而一些音乐分析者则可能在基本事实判断正确的基础上，对作品作出形态或超形态的个人解读，这些解读同样可能不符合作曲家的原意。然而，通过这些更富于主体构造性的认知经验（认知结果），人们同样可以从音乐获得价值。由此，笔者认为，音乐认知活动无疑是一种意向性活动，它是主体凭借自己特有的“意向性背景”指向音乐作品的活动。这里既有更富于客观性的意向性认知，也有较富于主观构造性的意向性认知，音乐的积极作用正是在具有不同程度客观性的意向性认知的基础上获得充分的实现。

第四章　音乐价值的客观性与音乐作品质量评价

对于客观性，我将提供一种辩护，也提供一种批判，在当前的学术环境中，两者都是必须的，因为客观性既被忽视了，也被高估了。

——内格尔

在历史上和各民族中存在着彼此不同的许多价值，这一点无论显得怎样离奇，它仍然说明价值的统一标准：通过价值的多样性和独特性表现出人类创造的威力，通过价值的相对性辩证地表现出包含在其中的绝对性。

——斯托洛维奇

在前两章中，我们回答了“音乐的价值（积极作用）何以可能”这个问题，并认为，音乐的积极作用实现于主体范畴，它必须以存在于客体范畴的音乐属性为基础；人们总是凭借独特的“认知—评价”心理结构，对音乐进行着不同层次的意向性认知、评价活动；由于不同主体的心理结构各不相同，人们的音乐认知所得和音乐评价也多有不同，这使得音乐的积极作用充满了差异。如此一来，便不可避免地引出了音乐价值的客观性问题。既然音乐的价值如此充满了差异，为什么还会有一些音乐被人们公认为“美的”、“好的”、“伟大的”、“卓越的”、“经典的”？如果它们本身没有什么优秀品质，如果人们没有什么客观标准，亦

即，如果价值没有什么客观性的话，怎么会有被公认的可能？这便是本章主要关注的问题。

第一节 “音乐价值客观性”概念辨析

一、“音乐价值客观性”的各种含义

首先必须考虑的问题是，当我们说“音乐的价值具有客观性”的时候，所谓的“客观性”（objectivity）可能包含怎样的意思。这种考虑是重要的，因为，对“客观性”不同的理解，将可能导向不同的结论。

第一、二种解释来自《现代汉语词典》，其中，“客观”一词有两义：(1)“在意识之外，不依赖主观意识而存在的（跟‘主观’相对）”；(2)“按照事物的本来面目去考察，不加个人偏见的（跟‘主观’相对）”①。以上两种定义，前者是存在论意义上的，即客观指与人无关的自在世界或认识对象，后者则是认识论意义上的，即指人对对象的无偏见的认识。

如果把这两义结合起来，那么，在音乐价值论中，“音乐价值的客观性”这一命题可作如下理解：音乐的价值是一种客观存在的、被人们认识的对象，人们通过不带个人偏见的认识来把握它。问题在于，在怎样的意义上，我们才可以说音乐的价值是客观存在的、被人们认识的对象呢？笔者以为，至少在两种意义上可以说音乐的价值是客观存在的，即“音乐已经实现了的任何积极作用”（价值事实）和“音乐的质量”（作品的优劣程度，下文详述）是两种不以人的意志为转移的客观存在，人们有必要尽可能不带偏见地去认知、把握它们。不论我们是否真的能无偏见地

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》，“客观”条目，商务印书馆，1997年版。

把握它们，它们的确是客观存在着的。

除以上两种理解外，还有人在“选择的被给定性”意义上理解价值的客观性。如有学者认为，价值的客观性体现在三方面：“一、客体（自然、社会和精神产品）是客观的，二、主体需要（包括精神需要）是被社会历史客观地决定了的，三、二者之间的关系也必定是客观的。”① 在此，所谓“客体是客观的”，此“客观”指的是外在于人的客体是本然存在的。这实际上是强调客体的属性、质量的客观性；所谓“外部世界同人的关系是客观的”，此“客观”指的是某种价值关系已然发生或必然发生，实际上强调某种已发生的“价值事实”或可预见的“价值事实”。以上两种对“价值客观性”的理解前文已述。而所谓“主体需要是被社会历史客观地决定了的”，此“客观”则指某种被给定性、被决定性、无可选择性。若从客体角度看，即其积极作用的实现，在给定的条件下是不可避免的，若从主体角度看，即其选择、偏好、倾向在给定的条件下也是不可避免的。这里必须指出的是，所谓“被给定性”，并不完全像一些学者所认为的那样，仅指“社会、历史”的给定，它还包括了先天的、生物的、生理的给定。任何主体都生活在“先天—后天”或“生物—文化”的双重给定之中。如果说，偏爱、趣味、喜好等皆是主体的一种选择的话，那么，任何一位主体的任何一次选择，都是一种在双重给定范围内的选择。

如果我们将上述客观性含义平移到音乐价值论中，便可认为，音乐价值的客观性意味着某位主体对某部、某类作品的选择、偏爱是受到某些给定因素制约的，这些因素既可能来自主体的先天特征，也可能来自其后天特征，如文化、社会等特征。一位在听觉神经系统上有损伤的听众，可能无法正常地享受音乐之

① 李连科：《价值哲学引论》，商务印书馆，2003 年版，第 100 页。

美；一位缺乏序列音乐知识的听众，多半不易从布列兹的《结构第一号》中获得什么积极作用；一位并不身处于革命战争年代的主体，多半无法真正体会到革命歌曲的巨大积极作用；一位不具备相关经验的主体，多半无法被印第安人的神灵歌曲所激动。这些主体皆受到自身“认知—评价”心理结构的制约，因此，他们的选择、偏好皆是被给定的。虽然，在被给定的范围内，不同的主体可能作出不同选择，同一位主体也可能作出不同选择，但这些选择也往往不会逾越给定的界限，因此，这些选择都是一些有限度的选择。

第四种“客观性”定义可见于康德的哲学认识论中。在康德看来，“客观”一词与普遍必然性相关联。在康氏以前，人们多将认识的客观性理解为认识对客体的符合，但康德扭转了这种观念，他认为人的认识能力对认识活动起着决定性作用，甚至在某种意义上，认识是对象对人的认识能力的符合。康德相信，人的认识能力所能把握的是现象世界而非物自体，问题在于，由人所把握的关于现象世界的知识如何具有客观性呢，亦即“思维的主观条件怎么会具有客观的有效性”[①]？康氏认为，是人的某种先天认识能力（认识形式）确保了知识的客观性。这种先天能力之所以能确保知识的客观性，是因为它具有普遍必然性。在感性认识阶段，人的先天认识形式是时间和空间，这使得人们所感知的一切都存在于时间、空间之中。在理性认识（知性）阶段，人的先天认识形式则是“纯粹知性概念”，正是这种概念，将杂多的感性材料“综合”起来，获得某种“统一性”，由此，普遍知识得以形成[②]。在美学中，康德同样把审美判断的客观性归结为人的

① 杨祖陶、邓晓芒编译：《康德三大批判精粹》，人民出版社，2001 年版，第 132 页。

② 同上，第 120、121 页。

某种普遍的主观原理，即“共通感”。他说：“鉴赏判断必须具有一个主观性的原理，这原理只通过情感而不是通过概念，但仍然普遍有效地规定着何物令人愉快，何物令人不愉快。一个这样的原理却只能被视为一共通感”①，“那原理固然是主观的，却仍然被设想为主观而普遍的（对每个人必然的观念），它涉及不同的诸判断者的一致性，就相对于一客观的判断一样，能够要求普遍的赞同”②。可见，康德的“客观性”实际上是“主观的普遍必然性”，如黑格尔所言：“康德所谓思维的客观性，在某意义下，仍然只是主观的。因为，按照康德的说法，思想虽说有普遍性和必然性的范畴，但只是我们的思想，而与物自体间却有一个无法逾越的鸿沟隔开着。”③

如果将上述对“客观性”的理解用于音乐价值论，那么，当我们说音乐的价值具有客观性时，便意味着音乐的某种价值是人们普遍可把握、可接受的。请注意，这里的价值概念指的是“积极作用”。与前两种客观性不同，这种客观性并不求助于已经发生的事实和客观对象，而求助于其他主体、众多主体，通过“主体间性”或“公共性”来确保价值的客观性。牧口常三郎也支持这一观点，他说：“被社会所评价和认为是得或失的价值就叫‘客观价值’。”④ 美国艺术史家阿克曼（James S. Ackerman，1919～ ）则说：“客观的意见，即某种与普遍被他人接受的观点一致的观点，或是可以在适当的条件下得到证实的观点。那些具有高度个人性的观点，我们称之为主观的。”⑤ 英国美学家梅内尔

① 康德：《判断力批判》，上册，宗白华译，商务印书馆，2000年版，第76页。

② 同上，第78页。

③ 黑格尔：《小逻辑》，贺麟译，商务印书馆，1980年版，第120页。

④ 牧口常三郎：《价值哲学》，马俊峰、江畅译，中国人民大学，1989年版，第72页。

⑤ Schick, Robert D. *Classical Music Criticism* [M]. Garland Publishing, Inc. 1996, p. 78.

也表达了类似观点："相对小聪明是暂时的幸运，相对大明星是暂时的失色，但是最后，大众的一致评判是艺术价值的最可靠的路标。"① 在我国文学理论界，也有学者持同样观点，徐岱指出："文学批评的客观性要求正是来自于文学艺术活动本质上的这种普遍性品格。因为'普遍性就标志着客观性'"，"不是公正性而是公共性，才是文学批评话语所要坚守的一项原则。如何从印象的主观/私人性中提取出体验的普遍/公共性，这是文学批评客观性的关键"②。

上述四种对"音乐价值客观性"的理解，概括起来即：(1) 音乐已经实现的积极作用；(2) 选择的被给定性；(3) 普遍认可的音乐的积极作用；(4) 音乐的质量。若我们不明确自己在什么意义上谈论音乐价值的客观性，便可能时而在第一义，时而又不自觉地在第二或第三义中展开讨论，由此将导向自相矛盾的结论。若我们不了解他人在怎样的意义上谈论音乐价值的客观性，则可能产生不必要的争执。需要指出，上述四义并不是彼此无关的，比如，当某作品给某人或某些人带去了积极作用，这就成为一桩价值事实；某作品之所以得到人们的普遍认可，则往往有赖于其本身的高质量；而那些能为人们普遍认可的作品，又不能不是创作者在先天、后天双重给定限度内的某种选择。虽然四者多有联系，但笔者仍要将它们区分，只有这样，才可能对"音乐价值的客观性"命题的不同论述角度有较清晰的把握。本章余下的篇幅将逐一讨论上述四种"客观性"，但重点将笔墨放在音乐作品"质量"的讨论上。

---

① H. A. 梅内尔：《审美价值的本性》，刘敏译，商务印书馆，2001 年版，第 12 页。

② 徐岱：《批评美学》，学林出版社，2003 年版，第 233、235、236 页。

二、“音乐价值客观性”含义辨析

第一种观点认为，“价值的客观性”体现为已经实现了的积极作用，它包括历史上、现实中发生了的，音乐对于任何一位个体而言的任何积极作用。正是由于其已经发生，因此具有了不可更改的实在性、客观性。比如，海顿确立的交响曲模式影响了莫扎特、贝多芬等无数作曲家的交响曲创作；奥林·唐纳斯从德彪西的《大海》中获得了无与伦比的审美经验；阿多诺在勋伯格的音乐中找到了他理想的音乐范型；凯奇（John Cage，1912～1992）的《4分33秒》及其观念启发了鲁托斯拉夫斯基、谭盾等作曲家的音乐创作；瓦格纳的音乐风格显著地影响了美国好莱坞电影《金刚》（1933）的配乐①；聂耳的《毕业歌》、《大路歌》、《义勇军进行曲》极大地鼓舞了抗日救亡运动中无数中华儿女；日本电影《人证》的插曲《草帽歌》打动了上世纪80年代初的无数中国观众；一位通俗音乐爱好者在摇滚乐《一无所有》中获得巨大的心灵震撼；先祖神灵歌曲帮助印第安人社区中的纳瓦和族人在他们的宗教行为中与某种超自然力量相沟通……以上种种价值现象，无论发生在何时何地，无论发生在何人身上，都已成为不可更改的事实。因此，这些音乐的价值都具有客观性。无论你、我是否同样能从上述音乐中获得积极作用，在这个世界上，的确曾经有人从中获得了积极作用，我们无法改变这一事实，由此必须承认其客观性。有趣的是，哪怕是一些极为主观的、个人化的价值现象，只要它是一个事实，只要我们在已发生的事实的意义上理解客观性，那么，所有这些主观的价值现象也都是客观的。换言之，在“积极作用”这种价值概念使用方式

① 参见皮埃尔·贝托米厄：《电影音乐赏析》，杨国春、马琳译，文化艺术出版社，2005年版，第28页。

中，一切价值事实既是主观的，又是客观的，主观与客观这两个词藻，并不像它们的一般使用方式那样构成严格的对立关系——如主观是差异的、不真实的；客观是统一的、真实的。“客观”一词在这里完全不代表权威性、确定性，完全没有立法者的口吻，它仅仅意味着曾经发生了的事实①。

第二种观点将客观性理解为“选择的被给定性”，强调主体的“认知—评价”心理结构对其选择、偏好、倾向的制约作用。鉴于本书二、三章已对该问题作了较详尽的阐述，此处不重复。但需指出，此种“客观性”只能说明每一位主体的选择、偏好、倾向是有其内在原因的，即是说，主体的选择必然受制于种种先天、后天给定的因素。但是，任何一位主体的任何一次选择都可能有自己的理由，若说“有理由”的就是客观的，便意味着任何选择都可以是客观的，这极可能为某些极端后现代主义思想——如“怎么都行”——和极端相对主义思想提供理论上的支持。无疑，这种客观性与第一种客观性一样，皆是柔弱的，它不能确证哪些音乐作品是“本身好”的，而只能给予任何选择以合理性、合法性的说明。

第三种观点，即被普遍认可的音乐价值（积极作用）。由于从某种音乐中获得某种价值（积极作用）的人数众多，因此，该音乐的某种价值（积极作用）便具有了客观性。若严格按康德的思路，那些可接受某种音乐价值（积极作用）的主体的数量范围，当然应扩展至全人类。因为，在康氏理论中，无论是理性认识的依据（纯粹知性概念）还是审美判断的依据（共通感），这

① 英国艺术史家昆廷·贝尔（Quentin Bell，1910～1996）在与贡布里希的通信中曾论及一位伟大艺术家已然带来的积极作用：“我永远可以真诚地说，米开朗琪罗是艺术史上的一个伟大事件，一个发生在过去的，并永远地改变了世界的事件。我这样说不一定要喜欢他的作品，也不一定要有资格评价他的作品。”（参见贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989年版，第278页）

些主观的普遍范畴都是先天的，并被假定为全人类所共有的。然而，在今天的理论研究中，当人们谈论“普遍性”（“主体间性”、“公共性”）的时候，似乎又可能对其作出三种程度不同的理解：(1)“人类的普遍性”。这种对“普遍性”的理解继承了康德的思想，显露出对人类永恒共性的坚定信念，如果我们用100这个数字象征全人类，那么，该观点相信100个人中存在着100个人的共性，这种共性是不易变的。在笔者看来，事实的确如此，人类在生理心理的层次上，的确存在着许多与生俱来的、不易变的共通性——如在感觉、知觉层次上的那些共性①，它实际上也是一种“被给定性”，说得更准确些，即某些先天给定的共性。在音乐领域中，此种人类共性，若对象化为音乐形态，便是美学家们早已反复论证的“多样统一”，“丰富有序”的音乐形态。但是，此种普遍性必须在搁置了表层现象的诸多差异之后，甚至要在忽略某些无法被包容于其“普遍性”定义之内的差异现象之后（如不具有多样统一、丰富有序特征的音乐现象），才可能被抽象出来，因此，它是一种提纯的、较为抽象的普遍性。(2)“人类中多数人的普遍性”。这种观点同样相信全人类具有深层的、不易变的先天共性，并相信许多表层的、相对易变的文化、社会、群体、个体差异仍然能够被纳入这种共性之中。但是，它也考虑到，现实中还有极少数现象是不能完全被抽象的普遍性定义所包容的。因为，人不仅仅是生理心理意义上的人，还是文化、社会、历史意义上的人，即便许多由文化、历史、社会因素所造成的差异现象仍可被视为人类共性的某种独特显现，但也仍然存在一些难以被纳入人类共性的现象。因此，它虽承认100个人中存在着100个人的共性，但却更乐于承认100个人中95个人的共性。换言之，此观点虽承认人类共性也同样存在于剩下的5个人

① 参见本书第二章。

身上，但它却要凸显这5个人的独特性，因为他们的独特性已然压倒了他们身上的人类共性。实际上，无论是强调“人类”还是“人类中的多数人”，皆默认了人类的共性，二者并没有根本上的不同。(3)“群体内多数人的普遍性”。如果说，前两种普遍性默认存在着超时空的人类共性，那么，此种观点则对人类共性避而不谈。它认为人类的普遍性是一种抽象之物，现实中的人皆是先天、后天特征复合而成的具体的人。“人群内多数人的普遍性”只相信一定的文化、历史、社会、甚至某个可大可小的群体范围内的大多数人的普遍性——此观点甚至不相信群体内所有人的共性。比如，18世纪初德国听众中多数人的普遍倾向，20世纪中期北美印第安社区纳瓦和族部落中多数人的普遍倾向或21世纪初中国专业音乐群体中多数人的普遍倾向等。正是某个人群内多数人的共同选择，确保了某事物的价值在该人群范围内的客观性。英国乐评家恩斯特·纽曼在谈及音乐评论的客观性时，曾表达了这样的意思：“所谓什么是对的？在音乐评论中，最终必须求助于大多数人，并不是因为他们有任何想去思考它的理由，而是事物的逻辑强迫他们这样做。我们没有真正的基础去肯定地说，莎士比亚（William Shakespeare，1564～1616）是比朗费罗（Henry W. Longfellow，1807～1882）更杰出的诗人，除非每个关心诗歌的人皆认为如此。无疑，有的人喜欢朗费罗多于莎士比亚；如果两个阵营在人数上是平等的，我们将被强迫承认一方和另一方都可能是对的……正确和错误没有确定的意义，除非那些被采用了几个世纪，或至少是几代人的观点。”① 很明显，纽曼是通过求助于“大多数人”来确保诗歌评价客观性的，但是，这里的多数人并不是指人类中的多数人，而是指某个关心诗歌、了解

① Calvocoressi, M. D. *The Principles and Methods of Musical Criticism* [M]. Oxford University Press. 1931, p. 153.

诗歌、了解朗费罗和莎士比亚的人群中的多数人，要知道，在人类的范围内，还有许多人是不懂诗歌、不关心诗歌的。如果将这种观点放到音乐评价中来，或可以说，一部音乐作品价值（积极作用）的客观性之所以可能，便在于关心音乐、了解音乐的人群中的多数人能从该作品中获得价值（积极作用），并对其予以认可。

上述三种关于“普遍性”的理解，逐步从人的深层生物特性走向表层文化特性，皆有道理，也皆有片面性，即它们皆无法充分确保音乐作品“本身的好”、“内在价值”，或说优秀的质量。但这恰恰应是“音乐价值客观性”命题中最核心的内容。第一、二种意义上的普遍性——即康德意义上的普遍性，都将目光指向人类的先天共性，其思路为：只要某音乐作品在一定程度上符合了人类的先天共同倾向，便可能被全人类或多数人所认可，由此，该音乐作品的价值（积极作用）具有客观性。该思路的确有助于我们发现各类音乐作品之间的深层共通性，可是，任何一部音乐作品皆是人类的某些先天共性与创作者后天的独特性——如他独特的审美经验、技术知识、意义传达、美学观念——共同作用下的产物，因此，即便是符合人类先天感知觉共性之要求的音乐形式——如“多样统一”或“丰富有序”的音乐形式，也仍然是多种多样的，它们或有不同的风格特征，或有不同程度的复杂性，而两部同属一种风格的作品，仍呈现出完全不同的独特形态。在如此多样的符合人类共性的具体音乐作品面前，我们如何才能辨别出它们何者更具内在价值、何者的质量更高呢？可见，在承认人类先天共性对音乐的制约之后，还有一些更具体的与音乐价值相关的问题需要考虑。

第三种意义上的普遍性把目光指向一定人群中多数人的共性，其思路为：只要某种音乐在一定程度上符合了某人群的共同倾向，便可能被该人群中的多数人、甚至所有人认可，由此，该音乐作品的价值（积极作用）在该人群范围内便具有客观性。可

是，纽曼所暗示的关心音乐的人群本身又可划分为众多次级人群，如“音乐爱好者”、“专业音乐工作者”等人群，而后者又可继续划分为古典音乐专业人士、流行音乐专业人士、现代音乐专业人士，或印度音乐专业人士等群体，前者亦然。甚至，以上各群体仍能继续细分，如在“现代音乐专业人士”中，仍可分为崇尚韦伯恩的小圈子和追随马蒂阿斯·豪埃尔（J. M. Hauer，1883～1959）的小圈子等①。这样一来，在关心音乐的人群中，到底谁的意见才能中肯地说明一部具体音乐作品的质量呢？如果我们不细分清楚这些次级人群，仅笼统地说：关心音乐的人群中多数人的意见能确保音乐作品价值的客观性，便会带来这样的问题：那些为关心音乐的人群中的多数人所偏好的音乐，其“质量”往往未必精良，如某些千篇一律的通俗音乐或简单易记的小型作品；相反，有些并不为多数人所偏好的作品，其质量却相对更高，如勃拉姆斯的《第四交响曲》。原因十分简单，因为社会中的大多数人并不具有较高的音乐认知能力和丰富的音乐经验知识。他们虽拥有自由选择的权力，却不具有足够的对音乐作品作出质量判断的能力。真正能从那些高质量的作品中获得积极作用的听众，往往只是社会中的“少数人”，或说是少数受过较好音乐教育的人。

正如许多学者所指出的那样，能相对客观地判断某音乐作品质量的，是相关音乐类型的行家。当行家内部仍有不同的评价意见，我们便不得不认为他们中多数人的意见更为客观。自然，这里的行家并不一定是职业音乐人士，只要对所要评价的音乐类型有丰富的感性经验和理性知识的人，就是此类音乐的行家。评价

① 达尔豪斯曾说：“安东·韦伯恩的声誉不是由音乐厅观众所决定，而是由高度专业化的小圈子所决定的，这个小圈子与马蒂阿斯·豪埃尔的追随者不同。”（参见达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006年版，第154页。）

西方古典音乐，需要此类音乐的行家，评价印度音乐或中国传统音乐，也需要相应的行家。如果要沿着康德的思路，从“主观的普遍性”角度去确保音乐作品不以任何人的意志为转移的“内在价值”或“质量”，那么，把作品质量判断的权力交给相关行家将是最佳、最安全的选择，换言之，我们将求助于行家们的“主观的普遍性”。可这样一来，原本涵盖范围极大的“人类”便缩减为一个很小的某种音乐的行家群体，因而，康德原初意义上的普遍性（人类普遍性）无法确保一部艺术作品质量的客观性。

必须进一步思考的是：仅指出行家群体能相对客观地作出音乐质量判断，这似乎仍回避了一个重要问题，即质量好的、能为行家们所认可的音乐作品本身到底具有什么属性？甚至，在某些特定的历史时期、社会环境中，因为种种原因，一些行家仍可能在相当长的时间里忽视、甚至否定某些高质量的作品。比如，巴赫的众多杰作便沉寂了数十年而无人问津①，圣-桑（Charles C. Saint - Saëns，1835～1921）则认为斯特拉文斯基的《春之祭》违背了基本配器法而不可理喻，尼古莱·鲁宾斯坦（Nikolai Rubinstein，1835～1881）曾无情地贬低柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》并认为它难以演奏，著名音乐评论家恩斯特·纽曼则认为巴托克的小提琴奏鸣曲毫无价值可言。在我国文革期间，一些专业音乐工作者、学生从政治立场出发，曾对贺绿汀、德彪西等

① 在绪论中，笔者曾指出，达尔豪斯将价值判断的客观性归结于“主体间性”，但实际上，他也说道：“音乐中的伟大即使没有历史影响也有可能存在……我们不可能说巴赫的康塔塔具有历史影响（与他的《平均律键盘曲集》不同）。我们对这些作品具有伟大意义的信念并不基于他们的历史性意义（巴赫康塔塔的历史影响很小，其历史方向几乎可以说是走入了死胡同），而是基于他们具有内在音乐价值的审美判断。我们并不需要狡辩说，音乐的伟大迟早会被承认，或者很久以后的发现也代表着某种历史影响的事实。”（参见达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006年版，第149页。）此言隐含如下意思：有些作品在历史上虽未产生很大影响，未被某些人们注意，也仍然是高质量的作品。

作曲家，乃至所有“无标题音乐”作了极不公正的评价①。

历史经验告诉我们，在某些时候，即便是行家也不可完全信任，由此，有必要将第四种观点即音乐质量的问题凸显出来专门讨论，以期达到更全面的理解。

第二节 音乐作品质量的内涵与评价标准

一、“质量”的定义

（一）“质量”与“价值”的区分

所谓“质量”（Quality），在《辞海》中有两个意思，其一，“产品或工作的优劣程度”。其二，“量度物体惯性大小的物理量”②。在《现代汉语词典》和《现代汉语规范词典》中，“质量”一词的解释与《辞海》是一致的。其中第二个含义明显是物理学意义上的，不属于我们的讨论范围，而第一个含义则正是本书的“质量”所指。如当我们说一部汽车或一部音乐作品的质量如何的时候，便是在说其制造者、创作者创造工作的优劣程度，也是在说这部汽车或音乐作品本身的优劣程度。可见，质量与前文（见第一章第二节）所提及的属性、内在价值、自足价值、“good in itself”这些概念一样，同属于客体范畴。一辆汽车，一部音乐作品，一旦被创造出来，便具有了一定的质量，它不以任何人的意志为转移，不论它是否与人们发生关系，不论它是否对任何人产生积极作用（价值），它的质量是客观存在的。

有人会问，既然内在价值、自足价值、质量意义相近，为何一定要强调“质量”一词呢？前文已述，突出质量而非内在价值

---

① 参见明言：《20世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社，2002年版，第298～309页。

② 《辞海》，上册，“质量”条目，上海辞书出版社，1979年版，第617页。

或自足价值，仅仅是为了避免价值概念不统一的问题。有时候，当某人说某事物——如贝多芬《第五交响曲》——有价值的时候，他既可能指该事物对于自己有积极作用，也可能指该事物质量高，如果是后者，则无可争论，如果是前者，则因人而异，易产生争论。争论的原因正在于对价值、质量这两个概念的混淆。

至于“质量”与“属性”，两个概念虽关系密切，却内涵不同。“质量”一词蕴含着某种评价性的内涵，即质量可以有高低、精粗、好坏的差别，而属性一词则更多地表示一种客观的物理性存在，而没有评价性内涵①。

值得一提的是，在英文中，“quality”一词首先可相当于中文的“属性”、“性质”、“特性”而没有评价性内涵。如某人说“quality and quantity”（质与量），此时的“quality”更多地具有物理学意义，而没有评价性内涵；而当某学者说：“音乐与富于表情的人类语音之间，在音色、节奏和外观上有着共同的特性（qualities）。”② 此时的“quality”也仅指音乐与语言这两种事物本身的共同属性、特性，仍不包含对该属性、特性的高低优劣的评价。然而，“quality”一词在某些上下文中又可能蕴含着评价性内涵，如，The watch of high/top quality（高质量的手表），The watch of poor/low quality（低质量的手表）③；又如，当德国美术史家罗森伯格（Jakob Rosenberg，1893～1980）以“*On Quality in Art*：*Criteria of Excellence*，*past and Present*”（《论艺术的质量：

① 其实，某些属性论者也在努力赋予“属性”概念以评价性内涵，如李剑锋所说的属性，指的是“满足大多数人需要的属性”，他相信，只有这种属性才是价值，这种观点默认了满足大多数人需要的属性优于满足少数人需要的属性，正是通过这种限定，属性一词才具有了评价性的内涵。

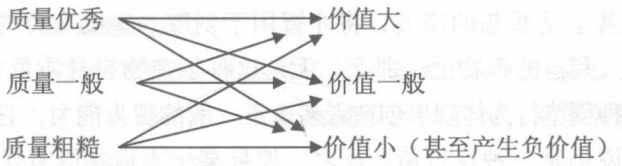
② Ridley，Aaron. *Music*，*value*，*and the Passions* [M]. Cornall University. 1995，p. 102.

③ 类似的例子还有：Quality Inspection（质量检验），Quality Assurance（质量保证），Quality Improvement（质量改进），Quality Manage（质量管理）等。

过去与当前关于杰出的标准》）为其论文标题的时候①，当美国音乐教育家雷默（Bennett Reimer，1932～）提出“Criteria for judging the quality of art”（艺术质量判断标准）的时候②，这里的“quality”则明显相当于中文的“质量”一词了。以上分析说明，当英语世界的学者在不同上下文中使用“quality”时，至少有两种不同的意思，即“quality”至少包含了汉语的“属性”和“质量”两个词的意思。

再说“质量”与“价值”的关系。前者属于客体范畴，不以任何人——包括事物创造者本人——的意志或主观评价为转移；后者则实现于主体范畴，不可能不受人的主观因素影响。此外，事物的质量有优劣之分，事物带给人们的价值，也有大小之分。一个质量优秀的事物，既可能为人们带去较大的价值，但也可能因为主体方面的原因而未必产生较大的价值，甚至产生负价值；同理，一个质量一般的事物也可能在许多人那里产生较大的价值。这种复杂交错的关系可用一个简单的连线图表示：

图4－2－1：



造成上述现象的原因在于，不同价值主体的需要、倾向、能力、知识、经验等特征的差异。举例而言，斯特拉文斯基的《春之祭》在专业音乐圈子中被公认为杰作，但它未必能在广大非音

① Rosenberg, Jakob. “On Quality in Art: Criteria of Excellence, past and Present” [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol.28, No.2 (Winter, 1969), pp.246～247.

② Reimer, Bennett. *A Philosophy of Music Education* [M]. Prentice－Hall. 1989, p.132.

乐专业圈子的听众中产生相似的效果，至少，能从该作品中获得积极作用的听众，远远少于从克莱德曼（Richard Clayderman，1953～ ）的《秋日私语》中获得积极作用的听众。正如一台质量优秀的电脑，在一个缺乏电脑操作知识的人面前，并不能产生什么积极作用。正是为了避免将决定事物、音乐“优劣”的标准完全降格为任人主观臆断之物，我们才有必要把“质量”与“价值”概念区分开来。在上述情况中，某事物（对于某人）无价值，却不妨碍其本身有质量。

在另一种情况中，某种高质量的人造物，甚至可能给人们带来负价值。如一枚高质量的原子弹，可能用作威慑恶势力的武器，也可能成为残杀良民的工具；一组电脑病毒或许在程序上异常完美并展示了制造者高超的智力水平，但它却可能给广大人们带来巨大的经济损失。可以说，以上事物虽有质量，却在满足邪恶需要的时候对多数人无价值，甚至有负价值。这再次提醒我们，“质量”与“价值”概念必须区分开来。在现实生活中，当我们评价某物、某人、某行为时，不仅要重视其“质量”，还要重视其是否为人们带来“积极作用”。如果某人为了满足个人狭隘的、甚至是罪恶的需要，将才智用于创造一些反人类的、危害大多数人利益的事物上，那么，无论这种创造物自身质量有多高，无论这种创造行为体现出创造者多么不一般的智力能力，它们对于人们来说仍是一种反价值。反之，如果某一人造物既有优异的质量，又能为大多数人带去积极作用，亦即实现“质量”与对于多数人而言的“价值”之统一，那么，此事物将得到更多人的褒扬。

（二）“质量”的定义与“质量”评价

现实经验告诉我们，各种事物的属性本身是有质量高低、精粗、优劣之分的。一台史坦威钢琴与一台珠江钢琴，一把斯特拉蒂瓦利小提琴与一把百灵牌小提琴，一部劳斯莱斯轿车与一部夏

利轿车，贝多芬的《命运》交响曲与猫王普莱斯利（Elvis Aron Presley，1935～1977）的《温柔地爱我》（*Love me tender*），这些人造物虽然都会为不同的主体带去或大或小的积极作用，但它们在质量的高低、精粗上仍是有差别的。任何抹煞、无视这一基本常识的价值理论都会导致彻底的相对主义、虚无主义、怀疑主义。在第一章第二节中，我们回顾了一些学者为捍卫事物的内在价值而作的努力，其实质就是为了通过自己的理论去确保事物间的高低之分，以避免彻底陷入极端相对主义、虚无主义的泥沼。如何柞榕所言："事物之内在价值，即衡量同类事物之间孰贵孰贱、孰高孰低的标准。"① 在本书看来，无论这种努力多么困难，它仍是必要的。虽然，同一事物对于不同主体而言的积极作用千差万别，使得价值判断常常见仁见智，但是，碍于各人的能力、知识、经验水平，并非每个人对事物质量的判断都是中肯、到位的。正是这样一个异常简单的道理使我们要去捍卫事物的内在价值。而内在价值概念所说的同类事物之间的高低，就是质量的高低。因此，只要我们能较充分地论证不同音乐作品间存在着质量的高低、精粗、优劣之分，那么，便可以在一定程度上阐明人们常说的价值客观性问题。

那么，质量的高低、优劣又是凭什么来判断的？人们凭什么说某物的质量比另一物高？质量虽属于客体范畴，但质量高低难道不仍是由主体判定的吗？

这是十分敏感却具有根本性意义的问题。为了更好地回答它，我们不得不首先把世界上一切事物区分为四类：其一是无生命自然物；其二是有生命自然物（包括植物、动物）；其三是人；其四是人造物（包括人的改造物、创造物）。

无生命的自然物——如两块天然的石头，当它们与人或其它

① 何柞榕：《什么是作为哲学范畴的价值?》，《人文杂志》，1993 年期 3 期。

生命体无关的时候，它们本身只有“属性的差异”，而无所谓“质量的高低”。也许 x 石头比 y 石头更硬一点，但硬一点不意味着就好一点，软一点也不意味着就差一点，两块石头携带着各自天然的属性，完全平等地存在于自然界中，即在自然界中，一块光滑的翡翠，并不见得就比一块粗糙的石头要好。一旦某人说 x 石头的质量比 y 石头好，他便已然有意或无意地默认了某种属人的标准，并以此去衡量这两块石头了。如果此人是从审美的角度进行衡量，那么，光滑的翡翠很可能在质量上比粗糙的石头更好，如果此人以建房子为目的，当然是坚硬的石头更好，因为它不易碎。由此，本来无所谓高低贵贱的石头因为人的眼光和需要而有了三六九等。

有生命物的自然物——如两匹马，当它们与人或其他生命体的需要无关的时候，它们本身是否在质量上有高低之分？答案是肯定的。因为不同的生命个体本身在生长发育的过程中，确实显露出更健壮、不那么健壮；更有活力、不那么有活力；发育更充分、发育不那么充分等差异。那些更健壮、更有活力、发育更充分的生命体，在它们纯生物性质量方面，比那些不那么健壮、不那么有活力、发育不那么充分的更好。在康德的先验目的论中，他把“目的”分为客观的和主观的两种。其中，客观合目的性指自然界的有机物在结构形式上符合它之所以成其为它的概念，亦即自然有机物的完善、完满①。比如，世界上有一个关于“马”

① 康德指出：“评定客观的合目的性总是需要一目的的概念和一内在目的的概念（如果那合目的性不是外在的［有用性］，而是内在的话），这内在目的包含着对象的内在的可能性的根据。目的一般就是：它的概念能被视作对象的可能性根据：所以若果我们想在一事物上表出客观的合目的性，那就必须先有一个指明这事物应成为什么的概念。而在这事物里其多样性与概念的协调（这概念赋予它结合的规则）正是一事物的质的完满性。”在此，所谓事物的“内在目的”，就是事物的“可能性的根据”，就是该事物“应成为什么的概念”，若一个特殊的事物，与其具有普遍意义的概念协调，那么，这个特殊的事物就具有完满性（康德：《判断力批判》，宗白桦译，商务印书馆，1979 年版，第 65 页）。

应该长成什么样的普遍先验概念，如有四条长腿、有健硕的肌肉、飘逸的鬃毛等，若一匹具体的马长得离这个概念很接近，那么，这匹马便符合其客观目的，是一匹质量上“好”的马。反之，若另一匹具体的马只有跛腿、肌肉松垮、鬃毛稀少，那么，这匹马便不符合其客观目的，不是一匹质量好的马。其实，这种思想早在古希腊时期便已萌芽。当时，哲学家们常提及“德性”这一概念，它与一个事物的功能息息相关。当一事物的某种功能得到发挥或得到充分实现时，就可称之为有德性。亚里斯多德指出，任何一个特殊事物都有属于它这一类事物的特有功能，如马的功能在于奔跑，眼睛的功能在于看，耳朵的功能在于听，这些功能得到充分展示的品质就是这些事物的德性，一匹有德性的马也就是这匹马不仅本身好，并且善于奔驰；眼睛有德性，是因为它能很好地看东西，看得又清又远①。由此可见，两匹马——包括其他同类的有生命自然物——在质量上是存在高低之分的，决定它们质量高低的标准不是由人给定的，而是一种先在的、物种的自然标准。

人是否有质量上的高低之分？答案也是肯定的。如冯友兰所言，人在逻辑上首先是一种动物，然后才是人，因此，上述关于有生命自然物的讨论同样适用于生物层次上的人，即更健硕、更有活力、发育更充分的人，在纯生物性质量上，要比不那么健硕、不那么有活力、发育不那么充分的人要好。然而，人与动物、植物远不可同日而语，他不仅是生物性的，更是社会、文化性的。由此，一个人的质量，不仅包括其生物层次的特征、素质，还包括其社会、文化层次的特征、素质，如道德素质、知识素质、技术素质、能力素质等。若此人的社会、文化特征比彼人

① 亚里斯多德：《尼各马可伦理学》，苗力田译，中国人民大学出版社，2003年版，第32页。

更符合其所处社会、文化环境认定的理想标准，或者，此人比彼人更符合某种超社会、超文化、被人类中大多数人所尊崇的理想标准，那么，此人就在此方面素质更高、更优秀。可以说，人的质量上的高低，部分由自然标准决定，部分由本社会、文化理想决定，部分由超社会、文化理想决定。

这里必须强调三点：(1) 本书虽承认不同个体之间存在着可区分质量高下的情况，但也坚决反对种族主义以及任何形式的不尊重个体权利、人格平等的思想观念。任何人都有追求幸福及自我价值实现的权利，只要通过正当的个人奋斗，任何人都可能改变生存现状。(2) 我们虽然坚信个体人格、尊严平等的信念，却不必去抹煞人与人之间在诸方面素质上常有高低之分，在对社会、人类的贡献上常有大小之别的事实。一个在某方面素质有限的人，只有尽可能看清自身差距，坦然接受这种差距，才可能真正进步。(3) 本书虽承认人与人之间存在着可分质量高下的情况，却仍相信，在另一些情况中，不同个体之间也可能各有所长，在综合素质上有难分伯仲的情况。

至于人造物——如两辆汽车之间或两部音乐作品之间是否在质量上有高低之分？答案依然是肯定的。与无生命和有生命自然物不同，人造物是人根据自己的需要而创造的，因此，人造物的质量在根源上，即在发生学意义上，不可能与人的需要无关。如果我们借鉴一些与哲学、美学、音乐学关系较远的学科，如质量管理学、环境科学等的研究思路，就会发现，它们始终将“质量”与人的需要联系在一起。比如，在质量管理学中，质量一词被定义为“反映实体满足明确和隐含需要能力的特性之总和”①，或“一组固有特性满足要求的程度”，该词“可使用形容词如差、

① 此为 ISO 8402：1994《质量管理和质量保证术语》中对质量的定义，转引自宋明顺主编：《质量管理学》，科学出版社，2005 年版，第 2 页。

好和优秀来修饰”①。在环境科学中，人们将“环境质量”理解为“环境素质的好坏”，而“衡量环境好坏的标准是：是否适宜于人类健康地生存和美好地生活；是否具有良好的经济效益”②。可见，质量并不是与人无关的，它虽然是事物的属性，却不是纯粹物理学意义上的属性，而是可能更好地满足人之需要的属性。

另一方面，能更好地满足人之需要的、高质量的人造物，也体现着创造者不一般的能力、潜力或本质力量。正如作田启一所言，那些具有“稀有价值”或代表了人类“理想”的事物和行为，往往是一般人“不容易接近”、“不容易得到的”，只有“克服困难”、“做出牺牲”，它们才得以实现。一台史坦威钢琴或一把斯特拉蒂瓦利的小提琴，一方面在更大的程度上满足了人们对好的乐器音质、性能的需要，另一方面，也的确展示出这些乐器的制造者们超凡的技术水平、工艺水平，这绝非轻而易举所能及，也绝非一般人所能及。劳斯莱斯轿车或贝多芬的《命运交响曲》，同样展示了创造者超凡的能力，那可靠的技术、耐久的零部件，那巧妙而富于深刻表现性的乐音组织，也绝非一般人所能为之③。

本书以为，当人们并非仅在质量管理学的意义上，而是在哲学的意义上理解事物的“质量”时，必须同时考虑事物满足人之需要的程度及它所体现的创造者的能力、潜力的实现程度。由此，所谓质量，指事物的属性满足人需要的程度及其所体现的创造者能力的程度。

---

① 韩福荣主编：《现代质量管理学》，机械工业出版社，2004 年版，第 1 页。

② 郦桂芬编著：《环境质量评价》，环境科学出版社，1989 年版，第 19 页。

③ 值得一提的是经济学中的劳动价值论。该理论产生于古典经济学，并在马克思处得以发展，认为商品的价值由凝结在其中的无差别的人类劳动所决定。这实际上是从商品创造者的角度论证价值本质及其客观性。虽然，它因忽略了商品消费者的需求对价值的决定作用而受到主观效用论的批驳，但在本书看来，它强调创造者劳动的观点，仍蕴含着部分真理。

二、音乐作品的质量及其评价：基本预设与立场

在对“质量”定义作了一般性讨论之后，我们得以思考音乐作品的质量及其评价①。由于音乐与人的感性、审美需要关系密切，因此，这里存在着一些比一般意义上的质量探讨更为复杂的问题。比如，到底从什么角度，凭什么标准去衡量音乐作品的质量？是个人的标准还是群体的标准？是否有什么具有绝对意义

---

① 需要说明，学术界对“音乐作品”概念早有不少论述。从广义看，一切音乐都是人造物，都可以被称为“作品”。从狭义看，“作品”概念是西方音乐文化的独特产物，许多非西方音乐不属于作品范畴。美国哥伦比亚大学哲学系教授莉迪娅·戈尔（Lydia Goehr）指出，今天人们所理解的音乐作品具有如下一些特点：它是作曲家创造性活动独一无二的产物并被记录于乐谱中；它在作者死后长存，无论是否被演奏或聆听；表演必须严格遵照乐谱指示，即符合作曲家的意图等。这种“作品”概念为西方音乐文化独有并兴起于1800年前后（莉迪娅·戈尔：《音乐作品的想象博物馆：音乐哲学论稿》，罗东晖译，杨燕迪审校，上海音乐学院出版社，第115页）。波兰音乐学家卓菲娅·丽萨则区分了“音乐作品”和“音乐产品”概念，认为作为西方音乐文化之产物的音乐作品是音乐产品的一部分，音乐产品却不一定是音乐作品，它还可能包括其它音乐现象，如民间音乐、即兴演奏的音乐、先锋派的拼构音乐等（柯扬：《卓菲娅 丽萨音乐美学思想评述——读〈音乐美学问题〉、〈论音乐的特殊性〉、〈音乐美学新稿〉》，《人民音乐》，2002年第8期）；新西兰音乐美学家史蒂芬·戴维斯（Stephen Davies）曾在《音乐作品与表演：一种哲学考察》中对作品概念进行了更细致的分类以适应今天多元音乐文化的需求。他将音乐作品分为“为了表演的作品”（works for performance）和“不为表演的作品”（works not for performance）。前者包括各类为了表演而创造的艺术音乐、爵士乐、流行音乐，甚至非西方音乐（如伽美兰音乐）等；后者则包括那些运用特定音响设备创造并呈现的音乐，如具体音乐（musique concrete）等，它们无需表演者。而在“为了表演的作品”中，又分为“为了现场表演的作品”（works for live presentation）和“不为现场表演的作品”（works not for live presentation）。后者则必须在录音室制作，比如某些摇滚乐，它们在录音室分部表演、分轨录制，最终合成、加工；前者如古典音乐作品，虽然也可在录音室录音，但以现场表演为根本目的。在此，各种类型的音乐现象仍被称为作品，却是不同类型的音乐作品（Davies, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* [M]. Oxford University Press. USA, 2004, pp. 19～35.）。本书并非音乐作品概念的专论，由此，仅在广义上使用“作品概念”，这将更贴近于该词的日常语义，也有利于在更广泛的意义上理解、比较不同音乐文化的价值。

的、超历史、超文化、超地域、超风格的，可衡量一切音乐质量的标准？该问题虽然困难，但在讨论“音乐价值的客观性”时却是无法绕过的，可以说，它是“音乐价值客观性”讨论的核心问题。

不妨先提及美术界的一次学术讨论。在2002～2004年间，我国美术界曾在《美术》杂志上展开了一场关于“艺术质量”的大讨论，先后有十四篇文章连载。《美术》杂志主编王仲说，该讨论的话题是句大白话，即“什么是好画的质量标准”？来自全国各地的画家、绘画理论家热情地参与了这次讨论。有人认为，一幅好的国画之标准，在于要有“四气”，即“逸气”、“大气”、“国气”、“新气”①；有人认为，一幅好画应该做到“功力高”、“样式新”、“思想深”②；有人认为，一部好的艺术作品应具有四性：“文化性”（即文化底蕴）、“信息性”（信息量越大，作品价值越大）、“审美性”、“创造性”③；还有人认为，成为大师的条件有四，一为“境界”（即胸襟、气度），二为“笔墨”（即技法），三为“独创性”，四为有“影响”④……虽然，美术与音乐各有自身的特殊性，但作为艺术，二者又有着许多类同之处。美术界关于绘画质量问题的讨论，与音乐界关于音乐作品质量问题的思考存在着一种“惊人的相似”，其实，这也是整个艺术界一个共同的问题。所不同的是，也许音乐的质量问题更令人感到难以把握。

（一）音乐作品质量及其评价的基本预设

根据前文的主要观点，在讨论音乐作品质量及其评价的时候，必须对音乐作品质量作出四点基本预设：

---

① 赵绪成：《回望二十世纪泼彩的刘海粟当位列第一》，《美术》，2002年第4期。

② 陈传席：《论大师和高质量艺术作品的标准》，《美术》，2002年第7期。

③ 徐晓庚：《艺术标准思考》，《美术》，2003年第2期。

④ 郑奇：《也谈艺术大师的标准》，《美术》，2003年第5期。

1. 音乐作品的质量不等于其价值（积极作用）

质量是存在于事物本身且不以人的意志为转移的特性，即事物的优劣程度，是一种客观实在，价值则是具有一定质量的事物带给人的积极作用。同一部作品的质量不可更改，但它却可能为不同的人带去不同类型、或大或小的积极作用。然而，在日常生活中，当人们说“x 作品有价值”时，既可能指该作品对评价者自己产生了积极作用，也可能指该作品本身质量高，人们对价值概念不一致的使用方式，正是造成许多不必要混乱的根源。

2. 音乐作品的质量与人的诸种艺术需要有关

其一，质量不是与人的需要、意图等倾向性特征无关的纯物理特性。人们在对作品进行质量评价的时候，常常使用“好”、“高”、“精”、“优秀”或相反的形容词，这些形容词已然显示出作品的质量与人的种种倾向之间的密切关系。其二，在众多对音乐的需要中，有的需要直接与作品质量相关，如艺术需要。它包括人们对音乐的审美需要、技术需要、表现需要、创新需要、观念传达需要等。一部作品质量的高低与其满足这些需要的程度有关。而另一些需要则与作品质量关系较疏远，如人对音乐的各种实用需要。当人希望通过音乐达到娱乐、宣传、教化、医疗、美化环境等效果或实现赚取名利的目的时，这些需要并不能直接影响作品质量。从创作角度看，一位作曲家出于种种实用目的，既可创作出高质量的作品，也可创作出低劣的作品；从欣赏的角度看，一位听众出于实用目的，也可选择质量不一的作品。这意味着，实用目的并非决定作品质量的必要因素。

3. 音乐作品质量的高低体现了创造者能力的高低

当我们说作品质量有高低、优劣、精粗之分时，也同时默认了其创造者的审美能力、技术能力、创新能力、情感体验能力、思维能力、知识水平等方方面面的高低。任何作品都凝结着创作者的心血与劳动，是其综合素质的全面展示。一部杰出作品（及

杰出的音乐表演）之所以被评价为高质量，归根结底，是因为它折射出某种非一般人的能力所能达到的才能。正是这种对象化的能力，使该作品在同类作品中出类拔萃，也使该作曲家（演奏家）在同行中脱颖而出。

4. 判定音乐作品质量的权力应交给相关音乐行家中的多数人

虽然我们将“质量”概念归入客体范畴，并赋予其“客观存在”、“不以人的意志为转移”等特征，但它仍需由人来评判。由此，最具评判资格的便是相关音乐类型的行家。但正如前文所述（本章第一节），哪怕是行家在对作品质量作出认知、评价、比较的时候，仍不可能避免主观性，仍可能出现行家群体内的不同意见。在这种情况下，我们只能暂时相信行家中的多数人。

的确，行家之间意见不同是常见的现象，此行家可能比彼行家的评价更为客观。美国哲学家内格尔（Thomas Nagel，1937～ ）曾说：“虽然我为了方便时常说到两种观点，即主观的观点和客观的观点，虽然这种对立在许多方面具有共性，但是更主观的观点与更客观的观点之间的区别实际上只是一个程度问题，尽管它的范围很广。如果一种观点或一种思想方式更少依赖于个人构造的特性和个人在世界上的特殊位置，或者更少依赖于他所属生物种类的特性，那么它就比另外一种更客观。”① 虽然，在许多场合中，我们并不易区分行家们的评价孰更客观一些（这似乎是作品质量评价时一个无法回避的尴尬处境），但无差别地看待所有评价将是不可取的（即便对于行家们的意见也是同样）。一种更为积极的态度是，坦然地接受艺术评价（与自然科学相比较而言的）不可回避的主观性，但在有限的可能中，尽量趋近真理，因为我们相信它的存在。

---

① T·内格尔：《什么是客观性?》，姚大志译，《世界哲学》，2003 年第 3 期。

根据以上认识，本书将音乐作品的质量理解为：音乐作品的属性满足相关音乐行家中多数人艺术需要的程度；也是作品体现创作者艺术创造能力的程度。

下面是关于音乐作品质量评价的两点基本预设：

1. 音乐作品质量评价必须在作品比较中才可能展开

没有比较就无所谓质量，只要我们一提及某作品质量如何，就已然默认了该作品较之于其他某些作品而言质量如何，哪怕我们并没有意识到这一点。试想，若没有相对粗糙、低劣的作品，又怎能凸显出优秀、精美的作品？

2. 音乐作品质量比较中存在着“真”、“假”问题

在笔者看来，趣味虽无争辩，质量却有争辩。在现实的音乐评价中，任何人——不论是行家，还是爱好者，抑或是门外汉——都有权力对音乐评头品足。假若某评价者觉得克莱德曼的《秋日私语》比勃拉姆斯的《第四交响曲》有更大的“价值”，那么，任何人也无权说不对。但若要对两部作品进行“质量”比较，则完全可以不赞成他的观点，甚至可认为他是“错”的、“假”的。因为，他并没有足够的认知能力和经验知识以胜任这一音乐质量评价活动。诚如雷默所言：“无知的主体意识和经过修炼的主体意识之间，差别很大。”①

（二）音乐作品质量评价的立场

1. 价值相对主义批判及“艺术需要”的再限定

在第二、三章中，笔者一直努力让自己站在价值相对主义及价值中立（value neutrality）的立场上，为的是更好地了解他者的不同需要，了解音乐价值的差异性。但在讨论质量评价的时候，

① 贝内特·雷默：《音乐教育的哲学》，熊蕾译，人民音乐出版社，2003年版，第175页。

一旦承认作品质量有高低之分，便自然而然地抛弃了上述立场。

如果我们将事物的质量与人的需要联系起来，便会发现人们对音乐（艺术）的需要，远比对非艺术事物的需要复杂。当人们评价环境质量时，会优先考虑其“是否适宜于人类健康地生存和美好地生活”①；评价建筑质量或汽车质量时，会优先考虑其操控性、安全性、耐久性；评价食品质量时，也须首先考虑其是否含有有害物质。由于人们对以上事物的需要具有明显的普遍性和稳定性，因此，当我们说某处的环境比另一处好，某建筑、汽车的质量比另一建筑、汽车好，或某种食品比另一种食品好时，总是觉得理所当然，也极易为他人所认同。若问，为什么人们对这些事物的需要会如此稳定且统一？原因很简单，这些事物往往与人们的生命安危和现实共同利益有直接关系。没有人会认为充满二氧化碳的环境是好的，没有人会认为随时可能坍塌的房屋是好的，也没有人会认为防腐剂超标的食品是好的，因为，它们会直接伤害生命。出于人人珍爱生命之故，对这些事物的评价标准才如此统一、稳定。即便人们对上述事物还有更高的要求，如要求环境不仅要符合生存需要，还必须美观；要求汽车不仅要具有安全性，还须舒适、快速，但是否无害于生命仍然是不可动摇的优势标准。甚至，在质量管理学中，人们早已对环境、汽车、房屋、食品的各方面质量给出了量化的标准。

但在音乐（艺术）领域，由于不同主体的心理结构有所不同，人们对音乐的优先需要或评价标准常是多样、多变的。有时候，作曲家希望通过创作表现自己的内心感受；有时候，他希望写下悦耳动听的作品；有时候，他仅欲展示高超的技术；有时候，他希望探索新奇的音响或观念；有时候，他仅为了自娱或娱人而创作；还有的时候，他为了名利而创作。至于听众，有人

① 郦桂芬编著：《环境质量评价》，环境科学出版社，1989 年版，第 19 页。

希望从作品中获得听觉或心情的愉悦，有人希望体验跌宕的情感，有人希望得到技术上的启示，有人则希望看到前无古人的新奇……

在如此众多的艺术需要中，我们似乎找不到一种如同汽车质量评价中的安全性标准那样为所有人公认的需要。其原因在于，艺术是一种精神现象，再“离谱”的艺术也只是蹂躏人们的眼睛和耳朵，颠覆人们的道德规范，让人们感到难受恶心，却不能直接影响人们的生命安危，也往往不涉及人们的现实共同利益。由此，人们对艺术的需要或评价标准便有了更大的自由度。无疑，这种自由度是一把双刃剑。首先，它意味着人的创造力的无拘束释放，许多好作品皆产生于自由的气氛中。可在某些时候，当人们的思绪无限制地驰骋时，也可能催生出极端或投机的作品。在面对这些作品时，由于给不出有如“保存生命”那般强有力的理由，人们只能释放自己的不满，而无法真正说服这些创作者不应该这样做。当凯奇煞有介事地表演《4 分 33 秒》的时候，当萨蒂（Erik Satie，1866～1925）公演其钢琴曲《懊恼》的时候，当布列兹发表其《结构第一号》的时候，无数被激怒的听众、理论家们，又有谁能真正制止作曲家的极端创作和表演？又有谁能真正说服作曲家们放弃自己的价值选择？这意味着，在艺术中，即便有规矩，其约束力也是相对较弱的。更何况，当这些极端艺术的实验者们结成自己的群体，彼此间相互认同的时候；当他们获得任何渠道所提供的充分的经济支持的时候；当他们把持着世界各大重要音乐机构的时候，当他们被写入音乐史书的时候，其意见就几乎成了正确的。因此，美国美学家迪基（George Dickie，1926～ ）才无奈地说，艺术不过是一种“习俗性概念”①。

① 乔治·迪基：《什么是艺术？——一种习俗论的分析》，收入蒋孔阳主编：《二十世纪西方美学名著选》，复旦大学出版社，1988 年版，第 141 页。

从价值中立或相对主义的立场看，历史和现实中人们的任何一种对音乐的需要都可能成为某类音乐质量评价的标准。只要最大程度地满足了任何一种需要，那么，作品便相对于此种需要而言具有高质量。若创作者希望写一个优美旋律，那么，更优美的旋律质量更高；若创作者想通过音乐表现炽热激情，那么，更能激动人心的作品质量更高；若创作者希望创作全新的音乐，那么，在两部作品间，真正做到前无古人的那部作品质量更高，哪怕在多数人看来，该作品新得如此荒唐……以上立场，虽然尊重了个体的选择自由，在逻辑上貌似有理，但实际上将为艺术评论实践带来严重危害。它的潜台词即：只要有人需要，不管是什么需要，都能成为艺术质量的评判标准。如此一来，艺术质量的评判标准便形同虚设了。

本书以为，在进行音乐质量评价的时候，有必要对所谓的“艺术需要”再作进一步限定。因为，在诸种艺术需要中，仍有一些极端的个人需要不足以作为具有相对普遍意义的评价标准，如某些极端作曲家一味求新而无视艺术、音乐基本规定性的做法。

其实，20 世纪以来音乐创作中的许多极端实验，其根本动因在于作曲家强烈的创新需要，而这种需要又与作曲家（包括各类艺术家）社会地位的提升有关。中世纪的音乐创作者基本供职于教会，他们仅需写作符合宗教仪式的音乐。他们并不认为自己是今天意义上有独立地位的“作曲家”，更没有“必须创新”的自我要求，而教会也明令禁止在弥撒曲中使用原创的音乐①；文艺复兴、巴洛克时期，音乐创作者不仅为宗教仪式创作，也常常作为仆从为宫廷贵族创作并以此为生。这意味着，他们必须迎合贵

① 莉迪亚·戈尔：《音乐作品的想象博物馆》，罗东晖译，杨燕迪审校，上海音乐学院出版社，2008 年版，第 40 页。

族的艺术趣味，满足其娱乐需要。18 世纪末以来，作曲家渐渐摆脱了外在束缚，他们开始对原创性有更强烈的要求。莫扎特因无法忍受萨尔兹堡大主教的欺辱，毅然辞去宫廷乐师的职务，使自己成为一位自由艺术家，这无疑是作曲家对自身独立价值的较早自觉；贝多芬曾说，我不了解，也不想听别人的音乐，以防丧失我自己的原创性。他把音乐视为个体精神世界的表达，无论是要“扼住命运的咽喉”，还是要表达启蒙运动以来人们所崇尚的平等、博爱信念，皆是他自己的所思所感。同时，听众对创新的要求也逐渐显露。莫扎特的一首《C 大调圆号协奏曲》曾被听众批评为没有原创性；罗西尼（G. Rossini，1792～1868）更因多次重复同样的音乐而受到抨击。也正在此时，法国、英国陆续出现了有关版权保护的法律，以确认作曲家对作品的原创性和所有权①。这直接关系到新作品存在的合法性问题。19 世纪，浪漫主义作曲家秉承了贝多芬的精神，他们狂热地展露个性，追求特立独行的生活方式，渴望以音乐表达纯属个人的思想情感，艺术家被抬高至前所未有的地位，对“原创”、“创新”、“个性”的追求更是不断强化并深入人心，成为 20 世纪现代主义作曲家最重要的自觉要求和群体意识之一。德国音乐学家达尔豪斯对此早有论述：“原创性的标准……本身也受制于历史。18 世纪之前，这一标准是无效的。说一部 16 世纪的经文歌是派生性的，那就没有说到点子上。因为在那个世纪，摹仿样板作曲家，这被认为是理所当然的手法……”，“如果发现一部 19 或 20 世纪的音乐作品在语言上是派生性的，其重要意义……就会减小乃至消失，因为精明的审美感觉会鄙视一个作曲家偷窃另一位作曲家的语言”②。

---

① 莉迪亚·戈尔：《音乐作品的想象博物馆》，罗东晖译，杨燕迪审校，上海音乐学院出版社，2008 年版，第 237～240 页。

② 卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006 年版，第 128、129 页。

要创新，就必须有强烈的“历史意识”。20 世纪作曲家比任何一个时代的作曲家更了解音乐的历史，他们有着对音乐文化现状的高度自觉，并始终将目光投向未来。克拉姆（George Crumb，1929～ ）说：“未来将是过去和现在的孩子，即使是叛逆的孩子。”① 奥涅格（Arthur Honegger，1892～1955）说：“我深深地感到，我们处在一种文化的结束时代。它的衰微正在等待着我们，已经使我们不能摆脱了。我们的各种艺术正在逝去……”② 我国当代作曲家谭盾在其公开课上对学生们说：“你们学到交响乐的创作，首先，交响乐的创作在整个多元文化音乐里面已经成为一种文化了。它不像 18 世纪时只有交响乐，到了 19 世纪、20 世纪只有一半一半了；到现在有爵士、交响乐、电视音乐、电影音乐、电子音乐、电脑音乐等，什么都有了。还有民间音乐、原始音乐。……因为我们都是生活在一个非常多元化的时代里面。”③ 对于现代作曲家的历史意识，波兰音乐学家卓菲娅·丽萨早有分析：“在我们生活的每一瞬间中的历史感，这种历史感的可变性，以及所达到的每一种成就很快就变为过去等等，这一切都导致音乐表达方式变化的速度在今天愈来愈加快了……不断变化的意识，作为历史的最高规律，引导着创作者们去追求尚未存在的新的东西，而这种新东西可能正预示着未来”，“他们进行探索的目的不再是完成了的作品，而是赶过今天。”④

可是，任何事情走向极端，皆会有过犹不及的效果。当作曲家任凭兴之所至地创造他们所需要的音乐时，音乐艺术出现了前

---

① 克拉姆：《音乐，它有未来吗》，蔡良于译，《中央音乐学院学报》，1997 年第 4 期。

② 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，茅于润等译，人民音乐出版社，1986 年版，第 255 页。

③ 马英珺整理：《听音寻路》，《人民音乐》，2003 年第 11 期。

④ 卓菲娅·丽萨著：《卓菲娅·丽萨音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社，2003 年版，第 221、222 页。

所未有的危机。一些原本甚少被怀疑的具有根本意义的信念开始动摇了，比如，大多数人们似乎从未怀疑过音乐必须是声音的组织体，因为，没有组织的声音是纯粹自然之声，它完全无法体现创作者创造能力之高下。可是，就连这一最基本的信念，在凯奇的实验中也受到了质疑，他相信，音乐可以是无需控制的偶然之声、自然之声①。虽然，这种观念不过是历史上的特例，但它至少使原有的信念不再是唯一的了。

当人们对“音乐的本质”、“音乐是什么”这些问题只有一种回答的时候，这种回答便不得不是正确的、公认的“事实”。如“音乐必须是声音组织体”这一基本信条，在凯奇之前，就是一种不容置疑的事实。可是，当人们对上述问题有其他回答的可能时，原有的信条便成了一种可供选择的选项——至少是“二择一”的选项。可选择意味着有取舍，而取舍的根由则在于人的价值观念。此时，不可动摇的事实，俨然成了一种可供选择的价值。即便原有的那些信念仍因其的确具有主体生理心理层次的先天价值依据，而仍为绝大多数人所选择，可是，它们也的确仅为选项之一了。

对于一位深谙当下多元音乐世界状况的学者来说，任何对“音乐是什么”、“音乐的本质是什么”这一问题的回答与默认，皆不过是一种关于音乐的价值选择或价值承诺，其实质不过是在谈论“音乐应当是什么”。可是，对于那些身在桃花源中、“无论魏晋”的人们——如某原始部落的成员——来说，他们或

---

① 凯奇在其专著《无声》（*Slience*）中甚至认为，“无声”也可以是音乐。当然，凯奇所说的无声并不是完全的静默，他相信“试图去制造一种‘无声’，事实上这是做不到的”（参见于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000年版，第99页）。如在《4分33秒中》，凯奇只是想通过消除传统意义上的音乐之声，引导人们去倾听音乐厅内偶然出现的自然之声，因为在他看来，这些声音同样是音乐。

许仍然坚信音乐只应该如同他自己所知道的样子那般存在着，他们并不认为自己做出了什么选择，因为，他们不知道还有更多的选项。可以说，对于一位主体而言，选择行为之所以可能，取决于他是否知道或拥有不同的选项。如果没有可选项，一切便都是被给定的、唯一的，即便人们可以说，该主体仍在进行一种下意识的选择，但对于该主体本人而言，却从未感觉到自己真的选择了什么，更不会产生因不得不选择而带来的困扰、烦恼，甚至是恐惧。其实，人之所以烦恼，皆因为他知道得太多了。

对于当下的音乐学者、创作者，乃至许多视野开阔的音乐爱好者而言，“音乐是什么”的问题早已等同于“音乐应该是什么”的问题，因为，人们的确拥有不同的选项，的确不得不去做一个选择。

笔者并不否认马克斯·韦伯（Max Weber，1864～1920）所提倡的“价值中立”原则之积极意义，该原则吸收了自然科学研究的优点，要求社会科学的研究始终“保持客观性、中立性，反对把社会科学研究本身变成一种评价即价值判断”①。可是，在人文社会学科中，有相当一部分课题是直接关涉价值的。在文德尔班看来，哲学的中心概念正是“价值”，哲学只能作为具有普遍适用性的价值科学而存在；不但伦理学、美学的原则是价值判断，认识论的问题实际也是价值论的问题②。而在梅内尔看来，美学之所以引人注目，甚至在哲学的各分支学科中也如此突出，正是因为它提出了棘手的价值问题，如“我们有什么根据，凭什么权利，按什么原则能够断定一件艺术品是好的、伟大的，或是不好的，为什么它和另一个艺术品比起来更好或

① 李德顺主编：《价值学大辞典》，中国人民大学出版社，1995 年版，第300 页。
② 赵敦华：《现代西方哲学新编》，北京大学出版社，2005 年版，第 39 页。

更差”[①]？而当一位学者需要通过理论去提倡些什么，反驳些什么，守护些什么，重建些什么的时候，他难道不需要一个明确的价值立场吗？当马克思谈及“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界”的时候[②]，他难道没有就如何改变世界给出自己的价值承诺吗？艺术，从它产生的那一刻起，便不可避免地与人的诸种需要紧密相连，我们难道真的可能撇开对价值立场的讨论而靠近艺术的本质吗？在笔者看来，关涉价值，并就具体的价值标准展开论争，恰恰是人文社会学科、美学区别于自然科学的重要一维，它有着无比充分的合法性，因为，人们需要通过思考来帮助自己做出更积极的价值选择！在这里，种种历史的、文化的、观念的知识和经验恰恰应该成为人们作出更为积极的价值选择的依据，而不应该成为禁锢选择的锁链。一位拥有丰富音乐经验、知识的人，更应该拥有选择的勇气，而不应该患上选择恐惧症。

自然，任何一种选择都不可避免地具有个人主观的烙印，都不可避免地排斥另一种选择，但这又有何妨？这里讨论的问题已不是音乐给不同个体带去的积极作用，而是音乐本身的质量，是探寻怎样的音乐才更有资格代表人类的艺术创造力。如果在这样严肃的逻辑位置上依旧道貌岸然地抱守着价值相对主义或中立的立场，那么，我们将迷失在令人眼花缭乱的文化世界和充满差异的生活漩涡当中，并对人类真正杰出的艺术创造视而不见。如果一种价值理论或评价理论把人们抛向如此境地，那么，这种理论便是消极的。

基于以上思考，有关音乐质量问题，应对两个基本立场作出

---

① H. A. 梅内尔：《审美价值的本性》，刘敏译，商务印书馆，2001 年版，第 1 页。

② 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，收入《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社，1995 年版，第 57 页。

进一步讨论和选择。

（1）人们总是有意无意地认为，一部艺术作品至少应该在形式结构上显示出创造者明显的劳动印记，或说是对艺术材料的“控制”。如果是一部高质量的艺术品，还必须体现出非一般人所能及的艺术创造能力，如审美能力、技术能力、创新能力、思想能力、感情能力等。这些能力有时是天生的，有时则有赖于长期的艰苦训练和生活磨砺，但无论怎样，皆非一般人所能为之。完全没有人的构造痕迹的事物，只是纯粹自在的自然物，而非艺术；仅仅体现出平庸、普通艺术创造能力的作品，永远无法被视为高质量的艺术品。诚如卓菲娅·丽萨所说，一直到今天，“我们仍然是以在自己的领域付出心血的程度来衡量人类活动的成果的，这种努力永远是创作上获得成就的条件。”①

由此，在面对如下一些所谓的“艺术品”时，笔者将不会将其作为质量评价的对象。比如，一位画家将现成的小便器签上名，放入展览厅，并打上灯光，名之曰《泉》；一位音乐家在音乐厅内的钢琴前，面对全场听众静坐4分33秒，不发出任何声音，也不作出任何有难度的技术行为。虽然，杜桑（Marcel Duchamp，1887～1968）和凯奇在如此行事之前，多少经历了对艺术史的一番思索。达达主义者毕竟终日在咖啡馆内不亦乐乎地高谈阔论艺术观念，偶然音乐的提倡者凯奇也毕竟著书立说，借鉴东方哲学阐释其新奇的音乐思想。由此，我们有必要承认他们付出的脑力劳动。但是，这些“作品”在形式结构上缺乏明显的或有难度的劳动印记（甚至在无声中，创作者的劳动印记更是消解殆尽），无论创作者给出再多的哲学、美学阐释，人们也难以

① 卓菲娅·丽萨：《音乐美学新稿》，于润洋译，人民音乐出版社，1992年版，第128页。

视其作品为较高质量的艺术品①。英国艺术史家贡布里希说得好："卓越性的标准最好还是归到'控制'（control）这个标题之下……伟大的艺术家极佳地控制了他的媒介。他能作他之所想，主要由于他只想做他之所能。他对其媒介的种种潜在的可能性了如指掌，对最细微的差别敏感异常。尽管他不会总能预测他的画笔将在纸上留下的痕迹的确切形状或浓度，却仍然能够通过调整观察到的效果对下一笔进行控制。"② 要知道，提出一种新奇的思想是相对容易的，塑造一部让人信服的、巧妙的、有新意的、富于表现力的完整作品则是相对困难的③。

---

① 必须指出，本书讨论所针对的不是艺术家，而是艺术作品，要知道，杜桑曾创作了富于技术含量的油画《下楼梯的裸女》（1912），凯奇也作有《为预制钢琴而作的奏鸣曲和间奏曲》（1948）等具有一定技术含量和新意的作品。因此，不可轻率地凭借个别实验性作品而否定一位艺术家。

② 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 307 页。

③ 笔者的以上立场并不孤立：（1）早在 18 世纪末，康德便说："人们根本上所称为艺术作品的，总是理解为人的一个创造物，以便把它和自然作用的结果区别开来。"参见康德：《判断力批判》，上册，宗白华译，商务印书馆，2000 年版，第 148～149 页。（2）美国学者布洛克（H. G. Blocker）则说："我们一般人说到'艺术品'时，都是指一种人造物，换言之，这种物体由人的特殊意图所造成"，"堪称为艺术品的事物必须是人制造出来的，或者至少也应该是某个人精心保存和使用的"。参见布洛克：《现代艺术哲学》，腾守尧译，四川人民出版社，1998 年版，第 242～243 页。（3）欧文·埃德曼说："艺术的领域是和人有意识地控制物质和运动的世界的能力相一致的。在这个世界中，它必须建造住房，控制他的本能冲动和无意识过程的内心世界。折断棍棒，建造茅屋、摩天大楼和教堂，使用交流思想的语言……所有这些活动与艺术的相似之处，不下于一件浮雕的制作和一首交响乐的作曲之间的相似。"参见朱狄：《当代西方美学》，人民出版社，1986 年版，第 326 页。（4）我国学者潘必新也曾指出："艺术不属于自然生成物"，"艺术是人类的创造物"。参见潘必新：《究竟有没有艺术这种东西》，《哲学研究》，2003 年第 8 期。（4）周海宏也表达了类似的意思，他说，艺术"是人类创造，或经过人类加工、选择与重组的，而不是自然所固有"，"艺术家是社会分工的产物，在创造良好感性样式方面，他们能够为常人所不能为"。参见周海宏：《艺术与艺术家的本质及现代艺术"打假"》，《中国艺术报》，2002 年 1 月 11 日。

（2）由于音乐必须以声音、音响作为其基本材料，因此，它便应当适当地尊重人的听感知觉的先天价值倾向，因为，绝大多数人皆有意无意地默认这样一个简单的信念："音乐是为了听的"。即便某些音乐作品出于表现的意图，部分地挑战人的听感觉、听知觉极限或部分违背其先天价值倾向，也应该是有节制的。这里提及三个反面的例子，其一是鲁索罗（Luigi Russolo，1885～1947）的噪音音乐。此类音乐虽体现出创作者对新音色、音源的探索，但由于过多、过响的刺耳噪音将为听感觉带去不适、甚至损伤，因而难以被视为有质量的作品；其二是萨蒂的钢琴曲《懊恼》。该作品将一个平淡无奇的主题反复180次，虽体现出创作者对音乐艺术的某种思考，却只能使听知觉感到厌倦，甚至烦躁，也不可能是有质量的作品；其三是布列兹为两架钢琴而作的《结构第一号》。这是一部整体序列作品，有着谜语一般的组织逻辑，其每一个音、每一个力度记号、演奏法记号及节奏选择，都有复杂的序列根由，充分显示出作曲家付出的繁重脑力劳动和对音乐发展道路的苦心思索——这是我们无论如何都必须尊重的①。同时，该作品的音高、音色、音强属性皆在听力允许的范围之内，因而也不至引起听感觉层次的强烈不适。可是，由于其违背了听知觉对统一、有序的需要，因而"牺牲了音乐作品在效果方面所需要的最低限度的可听性和动人感"②，"听起来却无章可循，像偶然音乐一般"③。换言之，复杂的作品组织意图，完全无法为听知觉所领悟，听众完全无法意识到作曲家曾为此付出了多么繁重的劳动。由此，即便硬要认为该作品有质量，也难

① 对作品的具体分析，参见彭志敏：《新音乐作品分析教程》（上），湖南文艺出版社，2004年版，第226～236页。

② 同上，第236页。

③ 钟子林：《西方现代音乐概述》，人民音乐出版社，1991年版，第139页。

以被视为具有高质量①。

以上两个基本立场，排除了某些作曲家对音乐的极端个性化需要，构成艺术、音乐的基本规定性。其实，许多艺术家也相信，艺术创作是需要限制的。斯特拉文斯基在谈及自己的创新经验时透露了这种思绪："我会迷失在这自由的无底深渊里吗？我应该抓住些什么才会让我逃脱这无限自由所带来的迷茫？但是，我不能屈服，我应该克服自己的恐惧，并因为自己所拥有的七个音符及其半音，以及强弱的区分而感到安定，在这里，我拥有稳定而具体的材料，它们带给了我足以和那令人恐惧的无限性匹敌的经验。"② 由此，斯氏感叹："让我拥有某些有限、确定的事物吧。"③ 这句话着实意味深长，一位面对着他曾梦寐以求的全然自由的现代派作曲家，却渴望着新的限制（不自由），他不得不

---

① 上述立场同样并非孤立：（1）美国作曲家、音乐心理学家勒达尔（Fred Lerdahl）曾在《作曲系统的认知限制》一文中指出，存在着两种音乐语法（musical grammar），第一种是"创作的语法"（compositional grammar），第二种是"聆听的语法"（listening grammar），前者产生一系列音乐事件，后者则使音乐在听者的大脑中形成表象（Edited by John A. Sloboda：*Generative Processes in music*，Clarendon Press，1988，p. 233）。在这样一个理论基础上，勒达尔提出了两点关于音乐价值（value）的原则：（a）"最好的（best）音乐充分地运用了我们的认知（cognitive）潜力"。请注意，"认知"一词在此并非指理性认识，也非指人的感性、理性认识能力的总和，而是指人的听感知觉的组织方式，即"聆听的语法"。（b）"最好的音乐产生于创作语法和聆听语法的联合"（同上，pp. 255～256）。可见，勒达尔相信，有质量的、高质量的音乐作品应与人的听感知觉组织倾向相符合。（2）我国学者对此也有论述，如宋瑾曾指出："音乐不可替代的独有价值在于它的美。这正是它存在的合理性基础。而音乐的美呈现在审美关系中，具有丰富的、有序的感性样式，这使音乐以听觉性（内、外听觉的结合，或'音乐的耳朵'）为安身立命的基础"（宋瑾：《西方音乐——从现代到后现代》，上海音乐出版社，2004 年版，第 269 页），而所谓的音乐美，在宋先生看来，即"统一之中有变化，变化之中有统一"，就是"结构的有序"，就是"感性和理性的统一"（同上，第 78 页）。

② 斯特拉文斯基：《音乐诗学六讲》，转引自 Lippman，Edward. *A History of Western Musical Aesthetics* [M]. University of Nebraska Press. 1994，p. 416.

③ 同上。

“逃避自由”。我国作曲家高为杰也曾在公开场合多次指出，音乐创作的实质在于“带着镣铐跳舞”；美术界的夏明远也说：“离开‘难’和‘美’的创新，实在不是创新。”① 这些出自艺术家之口的话语是极为精辟的，没有基本限制的任意而为，不是艺术，仅有限制，却手法拙劣或过度简易的作品，则不是高质量的艺术。

2. “创造—改进”：实验音乐的历史命运

虽然本书并不把某些实验音乐作为质量评价的对象，但并不意味着它们毫无价值（积极作用）可言，其价值存在于音乐历史的进程之中。

美国心理学家桑代克（E. L. Thorndike，1874～1949）曾提出一个有关人类学习过程的著名理论，即“尝试与错误”（Trial and error）理论（或称试错理论）。他把一只饥饿的猫放入装有食物的迷笼中，但食物无法轻易取得，只有碰触机关，猫才能获得食物。起初，猫只能随意抓挠，但无意中碰到了机关并获得食物。在随后的实验中，猫随意抓挠的时间越来越短，最后，它一进迷笼便有意识触碰开关，获得食物②。桑代克以此说明，人类总是在尝试中学习，错误的方式将逐渐被淘汰，正确的方式则最终被保留下来。英国哲学家卡尔·波普尔（Karl R. Popper，1902～1986）将试错理论用于解释人们获得科学知识的过程，认为猜测与反驳是科学发现的模式。亦即，首先提出大胆的猜测或假设，随后通过反驳，对假设进行批判并消除其错误，经受住严格检验的假设得以成立，反之，则被抛弃。波普尔问道，我们如何发现并消除自己的错误？“通过批判其他人的理论或猜测……通过批判我们自己的理论或猜测”③。与桑代克一样，波普尔相

① 夏明远：《关于好画的艺术质量标准的思考》，《美术》，2004年第4期。

② 孟昭兰主编：《普通心理学》，北京大学出版社，2002年版，第247页。

③ 卡尔·波普尔：《猜想与反驳》，傅季重、纪树立、周昌忠、蒋弋为译，上海译文出版社，1986年版，第37页。

信，“我们能够从我们的错误中学习”①。英国艺术史家贡布里希吸收了上述两种理论，提出“先制作后匹配”（making comes before matching）的观点，以此解释艺术史的某些发展过程。所谓“先制作后匹配”（也可称为“图式和矫正”），即“艺术家首先必须有所知道并构成一个图式，然后才能加以调整，使它顺应描绘的需要”②。比如，在谈及希腊艺术的革新时，贡布里希对比了公元前600年、公元前500年及公元前480年的三尊男性雕像，以说明后世雕刻艺术家是如何通过对前代作品的“矫正”而一步步“走向逼真”的。他说，第一尊雕像姿态呆板，第二尊雕像两臂出现弯曲并露出柔和的微笑，第三尊雕像的躯体则加入了一些扭动，不再僵硬，似乎创造者在大理石中灌注了生命③。这一步步走向逼真的过程，在贡氏看来，正是一个不断匹配、矫正的过程，匹配与否的依据便是作品是否更真实地模仿了自然：“希腊革新应该享有盛名。它在人类历史上无与伦比……使其无与伦比的，正是那些有目的的努力，正是对概念性艺术的图示进行的连续的、系统的矫正，直至运用新的模拟技巧匹配现实取代制作为止。”④

以上三种理论虽出自不同的知识领域，但其相似性是显而易见的：首先，三者皆把人类行为——学习行为、科学发现行为、艺术创造行为理解为一个过程。其次，在这个过程中，人们可进行尝试性的努力并不断修正自己的方案，直到实现某种目的。这种思路同样有助于我们思考实验音乐的创作。20世纪以来的各种

---

① 卡尔·波普尔：《猜想与反驳》，傅季重、纪树立、周昌忠、蒋弋为译，上海译文出版社，1986年版，第1页。

② 贡布里希：《艺术与错觉》，林夕、李本正、范景中译，湖南科学技术出版社，2000年版，第84页。

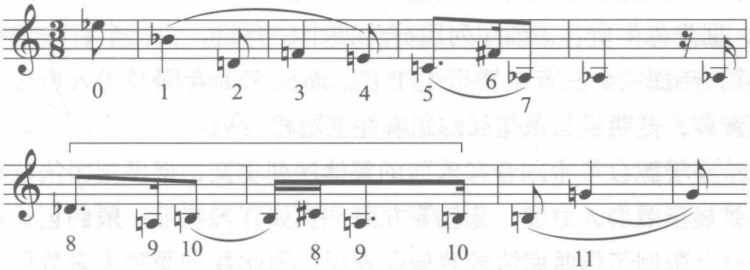
③ 同上，第84～85页。

④ 同上，第103页。

实验音乐的发展便呈现出一个“先制作后匹配”的过程，这就是一个“创造—改进”的过程。

首先以“十二音音乐”与“整体序列音乐”为例。我们知道，勋伯格曾为十二音技法确立了苛刻的规则，如在序列的十二个音都出现之前，不可重复其中任何一个音。这种设计自然是为了回避调性音乐的影响，但也因其高度理性而受到人们指责。其实，在勋伯格本人的创作中，规则也并非如此严格。如他的《钢琴协奏曲》开始处的主题①：

谱例：4-2-1 勋伯格：《钢琴协奏曲》（主题）



按严格的十二音规则看，上例至少在十二个音全部出现前重复了第8、9、10三个音（见方括号）。为什么会出现不符合规则的情况？是出于听觉感性需要还是情感表现需要，抑或是以往的调性音乐经验作祟？我们不得而知。也许，对于勋伯格本人而言，这里仅仅是创作时的偶然心绪，偶尔违背自己的规则似乎无伤大雅。对于技术理论家而言，这里无法用严格的规则解释，他们干脆以“非严格十二音”一词去描述。在本书看来，勋伯格是在一个极小的细节中改进着他所创立的十二音技术规则，使之不那么

① 该谱例引自 Perle, George. *Serial Composition and Atonality* [M]. University of California Press. 1991, p. 61. 各音次序按波尔的标记法，即从0开始，非从1开始。

刻板，更符合艺术实践的需要。要知道，在勋氏的作品中，这类不时违反规则的情况是常见的。勋氏的学生贝尔格（Alban Berg，1885～1935）继承了十二音技术，出于对可听性及音乐表现的需要，他不仅在作品中融入调性因素，还更为自由地运用序列各音，其《小提琴协奏曲》就是一个例证。我国作曲家也在不断改进着十二音技法，使之为音乐表现的目的服务，朱践耳的《第二交响曲》也是这样的例子。据作曲家所言，该作品的主题是“悲剧”与“人性”，它是一颗在文革中经受了巨大精神创伤的真诚心灵的悲歌。作曲家的这一表现意图体现在其对基本序列的设计上，该基本序列为 C－A－♯G－F－E－♯C－♯D－♯F－G－♭B－♮B－D，据朱先生所言，该序列段分为四个三音组，头三个音是“核心”，后面三个三音组皆衍生于它，而头三个音则源于人声的呜咽音调，这明显与该作品的悲剧性主题相关①。

至于源自“十二音音乐”的整体序列主义，把序列手法从音高扩展至节奏、力度、音色等方面，犹如算术练习一般的创作过程过度限制了作曲家情感的自由表现，因此并未受到大多数创作者的青睐。更重要的是，这些音乐的听觉效果缺乏秩序感、杂乱无章，这使之与广大听众无缘。若用试错理论观之，此类音乐创作虽是一种大胆的尝试，也耗费了作曲家的大量精力，却未能经受住听众和其他作曲家的检验，由此只能被自然淘汰。当然，它并非一文不值，至少，它证明了此路不通。

偶然音乐的发展与“十二音音乐”相似。约翰·凯奇最为极端的作品要数《4 分 33 秒》，这部作品蕴含着两个重要的美学观念：其一，削弱甚至彻底剔除作曲家对作品的控制。其二，让音乐回到生活，将生活和自然界中的音响视为音乐。虽然，该作品

① 朱践耳：《本于立意 归乎用笔——第二交响曲创作札记》，《音乐艺术》，1989 年第 3 期。

一直备受指责，但上述两种观念却对后世作曲家产生了不小的影响。比如，波兰作曲家鲁托斯拉夫斯基曾于1960年的某日在广播里听到凯奇的《钢琴协奏曲》，虽不完全赞同其彻底反控制的作法，却深受启发，他通过改进，创造出有控制的偶然音乐技术，以适应更高的艺术追求①。这体现在他的许多作品之中，如《管弦乐篇章》、《威尼斯游戏》、《弦乐四重奏》等。我国作曲家也继承了偶然音乐技法并使其服务于表现的意图。唐建平在舞剧《精卫》第二幕中运用了有控制的偶然音乐技法，以杂乱、无序的音响贴切地表现了精卫及渔民在海上与狂风巨浪作殊死斗争的场景；金湘在其歌剧《原野》中也使用了同样的技法，他说："我运用偶然音乐手法于序幕的合唱、三四幕之间的幕间曲中，以表现错落起伏的原野与散落四方的冤魂……"② 陈怡则在其无伴奏合唱小品《春晓》中，通过有控制的偶然音乐技法为具有规则节拍的主题旋律创造了一个生气勃勃的音响背景，与标题的意境十分合拍。此类例子不胜枚举，可以说，在今天，偶然音乐技法早已成为常见的创作手段，它不仅有效，而且经济，这不仅要归功于那些偶然音乐的改进者，也要归功于其开创者。

凯奇的另一个观念是将生活和自然界中的音响视为音乐。早在上世纪40年代，他就开始运用各种自然界和生活中的声音——如水、沙、风、生活用具等——进行实验，这自然遭到嘲笑。但这种做法在我国作曲家谭盾那里得到一定程度的继承和改进。在作品《永恒的水》中，谭盾以不同的方式拍打、拨弄水，将各类打击乐器放入水中敲击，探索以水入乐的可能性；在《纸乐》中，作曲家尝试了揉纸、撕纸、吹纸、抖纸、以鼓槌敲纸等

① 刘永平：《双级控制论——鲁托斯拉夫斯基音乐中有控制偶然的作曲技法研究》，《黄钟—武汉音乐学院学报》，1988年第3期。

② 金湘：《困惑与求索——一个作曲家的思考》，上海音乐出版社，2003年版，第100页。

做法，摸索纸的音乐潜力；而在《地图》中，他又将同样的思路用于石头音色的开掘上。在三部作品中，无论是水、纸，还是石头都被视为一种节奏性乐器，被赋予了韵律，并与传统的管弦乐队交相呼应，应该说，这种对凯奇极端实验的改进是较容易为听众接受的。

再看简约主义音乐的发展。最早体现出简约主义美学思想的作品或许是法国作曲家萨蒂的钢琴曲《懊恼》，如前所述，该作品把一个32小节的主题重复840遍，演奏时间长达18小时。据记载，当该作品演出完毕的时候，剧场中只剩下六名观众和一名打呼噜的记者①。无疑，萨蒂的做法完全违背了人的听觉对“变化”的需要。但后来一些作曲家却通过各式精致的变化重复技法对单调重复做了改进，创造出更具可听性及技术含量的作品。如史蒂夫·赖克（Steve Reich，1936～ ）的《六架钢琴》、《木片音乐》，约翰·亚当斯（John Adams，1947～ ）的歌剧《尼克松在中国》，菲利普·格拉斯（Philip Glass，1937～ ）的《小提琴协奏曲》等。格拉斯还运用变化重复的手法为若干电影、纪录片配乐，如《细细的蓝线》（*The Thin Blue Line*，1988）、《楚门的世界》（*The Truman Show*，1998）、《战争之雾》（*The Fog of War*，2003）等。这意味着，变化重复的技法蕴含着与现代大众文化发生关联的潜力。

人们会问，创作者进行“改进”的依据是什么？无疑，是创作者和广大听众共有的人类听觉需要及音乐表现需要，这两种需要规定着音乐的创新并非怎么都行。但是，我们也不必因为某些创作者暂时跨越了音乐艺术的底线而不安，因为，在“创造—改进”的发展路径中，当创作者的创造力最大限度地释放之后，一种不成熟的方案自然会得到他本人或后人的改进，由此显露出该

① 钟子林：《现代音乐概述》，人民音乐出版社，1991年版，第199页。

方案的启发价值。这些价值并不诉诸于听觉，而诉诸于艺术观念和创作技术的革新。至于无法被改进的方案，将被历史自然淘汰，并保有最低限度的价值，即告戒人们此路不通。实际上，人类对艺术的各种感性需要总会在暗处调控着音乐发展的路径，人们无须担心音乐创造会永远偏离航向。因此，如果一位创作者声称："谁在乎你听不听"①，执意要以纯技术革新或预示未来作为自己的创作目标，那么，他就坚持自己的道路吧，但是，他有必要相信，自己的创造在预见未来的同时，也将被未来所改进。

三、音乐作品质量评价的标准：前人的观点

人们对于音乐作品质量的评价，总是基于一定的依据的；同样，对于极端的作品的"改进"，也是如此。这就表明，音乐作品质量评价的标准是存在着的。对此，前人已有许多概括，笔者无意在此以更新颖的语言提出什么更新颖的标准，因为任何一种理论上对艺术质量标准的阐释，都不可避免有隔靴搔痒之嫌，因为，艺术品是活生生的，高质量的艺术品是多样的，而要用一种理论道尽作品质量的秘密，或许仅是奢望。但是，对于标准的讨论，却有助于加深对音乐作品质量问题的认识。下面先提及几种较有代表性的理论。

（一）最流行的关于标准的言说方式

美国音乐心理学家穆塞尔曾就"何谓伟大（great）的作品"这一问题发表了几点意见：（1）"伟大的音乐是具有极高意义的文化产品，而拙劣（poor）的音乐则不是这样。一部杰作（masterpiece）把握并铭记了一个时代的精神。学习这样的音乐，将使

① 巴比特：《谁在乎你听不听》，蔡良玉译，《中央音乐学院学报》，1998 年第 2 期。

人们以一种新的方式进入并感同身受地理解那种精神”。(2)“伟大的音乐具有情感的深刻性，拙劣的音乐则不具备此。前者隐含并传递了伟大的人的情感体验”。(3)“伟大的音乐似乎比拙劣的音乐具有更精致和完美的织体和结构，虽然，本质的差异并不存在于技术的组织中。因此，如果我们想要学习节奏、旋律、乐句、和声进行，就应该去学习大师之作”。(4)“伟大的音乐比差的音乐要更持久”①。上述意见在今天看来或许已经不能满足理论家们的苛刻要求，但它们至少指出了伟大的音乐既要有深刻的内容，也要有完美的形式，此种基本价值取向，仍为今天多数人所认同。

美国音乐教育家雷默则明确给出了“艺术的质量判断标准”(Criteria for judging the quality of art)，他认为，高质量的艺术作品要符合四个标准：“技巧性”(craftsmanship)、“感受力”(sensitivity)、“想象力”(imagination)、“真实性”(authenticity)。所谓“技巧性”，即“将艺术材料塑造成表现性的门道”；所谓“感受力”，即艺术作品通过自己的“动态形式”，使我们“深深陷入感觉的复杂性和感觉的强烈，以至我们经历的体验会深刻地改变我们”；所谓“想象力”，就是作品总是有超出我们期待的、出人意表的地方，能使我们的感觉活跃起来，而更有生气；所谓“真实性”，即要求作品要有真情实感，要真诚，正所谓：“真实的东西，无论多难欣赏，都使我们引以为荣。”②

穆塞尔和雷默的思维方式，代表了许多音乐评论者的思考方式，即通过反思自己对高质量艺术作品的经验，总结出几个静态的概念，如“技巧性”、“真确性”、“民族性”、“戏剧性”、“思想

---

① James L. Mursell. *Human Values in Music Education* [M]. New York, Silver Burdett. 1934, pp. 165～166.

② 贝内特·雷默：《音乐教育的哲学》，熊蕾译，人民音乐出版社，2003年版，第174～183页。

性”、“完整性”、“深刻性”等①。几乎任何一个对艺术有一定修养的人都可能列出一大串类似的标准，无疑，其中没有一个是不对的。但是，我们对音乐质量的讨论是否仅此而已？

（二）“没有一个充分且必要的条件能确保艺术品质量是好的”

美国美学家比尔兹利（Monroe C. Beardsley，1915～1985）的观点或许有帮助，其重要著作《美学：评论哲学中的问题》和论文《论评价的理由之一般特性》涉及了许多关于艺术评价的有

---

① 美国音乐评论家阿申柏伦纳（Karl Aschenberenner）曾在《音乐批评：实践与误区》一文中，搜罗了人们评论时所可能使用的几乎全部词藻，其中，有的词藻涉及审美评价，有的则涉及道德评价。(1) 涉及审美评价的正面词藻有：统一性（Unity）、变化性（Variety）。前者的近义词又有：可理解的（intelligible）、明晰的（lucid）、逻辑的（logical）、拥有明确结构（possessing a sturdy framework）、设计良好的（well planned）、融合性（consistent）、有机性（organic）、整体性（a whole）；后者的近义词则为：密集的（dense）、装饰的（elaborate）、华丽的（florid）、多维的（multifaceted）、细节丰富的（rich in detail）、困难的（difficult）。此外，还有：精致的（delicate）、优雅的（elegant）、细腻的（exquisite）、优美的（grace）、光彩夺目（splendor）、稳定的（stability）等。(2) 与此相反，涉及审美评价的负面词藻则有：无序的（Chaos，chaotic）、模糊不清的（blurred）、混乱的（confused）、弥散的（diffuse）、松散地弥散（Loosely sprawling）、模糊的（obscure）、不完整的（not well integrated）、不成形的（shapeless）；单调的（monotony）、浅显的（obvious）、混乱的（confused）、可预见的（predictable）、冗长的（ponderous）、自夸的（pretentious）、粗糙的（coarse）、神经质的（convulsive）、拙劣的（crude）、粗糙的（savage）。(3) 涉及道德评价的正面词藻有：温和的（suave）、朴素（austerity）、盛大的（grand，grandeur）、厚重的（gravity）、里程碑式的（monumental）、崇高的（sublime）、深刻的（profound）、富于活力（energy）、有力量的（power）、男性化的（virility）。(4) 涉及道德评价的负面词藻有：做作的（affected）、俗气的（frippery）、轻佻的（frivolous）、古怪的（mannerism）、卑琐的（pettiness）、琐细的（trifling，trivial）、冷淡的（cold）、平凡的（banality）、夸大的（bombastic）、妄自尊大的（megalomania）、虚浮的（pompous）、暴力的（violent）。以上众多评价词藻，实际上反映了不同评价者们所可能抱持的众多评价标准。我们似乎没有必要再去增添什么新鲜的词藻了（Aschenberenner，Karl. “Music Criticism：Practice and Malpractice”［A］. In Kingsley Price（editor）. *On Criticizing Music*，*Five Philosophical Perspectives*［C］. The Hohns Hopkins University Press. 1981，pp. 114～115.）

见地的观点，在此仅提两点：(1) 比氏认为，一部好的作品，必须是能引起人们大量审美经验的作品，但主体的审美经验却必须由客体的某些审美特征来引发，在众多可能引发审美经验的特征中，最重要的有三个："统一性"（unity）、"复杂性"（complexity）、"紧张性"（intensity）。"统一性"并不难理解，"统一或不统一：它们的存在，有助于提高或降低作品的一致性或完整性"①。而"复杂或不复杂：它们的存在有助于作品的长度、规模、变化、精巧、对比、深度"②。而所谓"紧张性"，按斯契克的解释，"是'人类情感的紧张性'的简写"，用于音乐领域，即音乐所指示的情感。比如，人们常说"音乐是轻快的、忧郁的、活泼的、沉思的、疑问的、渴望的、宏大的"③，这便是所谓的紧张性。斯契克认为，由于这三个特征是所有风格的音乐都可能具有的，因此，它们是"超风格"的标准。(2) 然而，比氏又指出，实际上找不到一个既充分、且必要的条件，能确保一部艺术作品是好的④。所谓充分条件，在逻辑学中，即"有 p 必有 q，p 是 q 的充分条件"⑤，所谓必要条件，即"没有 p 就没有 q，p 是 q 的必要条件"⑥。就是说，即便作品拥有了上述三个特征中的任意一个，也并不意味着它必然是好的，而只能说，拥有这些特征的艺术作品"常常"（always）是好的⑦。

---

① Reimer, Bennett and Wright, Jeffrey E. (editors). *On the nature of musical experience* [C], University Press of Colorado. September 1992, p. 6.

② 同上。

③ Schick, Robert D. *Classical Music Criticism* [M]. Garland Publishing, Inc. 1996, p. 95.

④ Dickie, George. *Evaluating Art* [M]. Temple University Press. Philadelphia, 1988, pp. 81～82.

⑤《哲学大辞典》，上海辞书出版社，2001 年版，第 170 页。

⑥ 同上，第 80 页。

⑦ Dickie, George. *Evaluating Art* [M]. Temple University Press. Philadelphia, 1988, pp. 62～64.

比尔兹利认为“没有一个充分且必要的条件能确保艺术品质量是好的”这一观点是颇值得回味的。正因为此，对于人们看来十分重要的标准，如“统一性”、“复杂性”，比氏也仅仅认为，它们“常常”能使作品成为好的，却并不认为，它们必定使作品成为好的。因为，有些作品可能高度统一，但并非真正的高质量的作品，如某些缺少变化的简约主义音乐（此类作品只能说是有趣的作品）；也有些作品并不高度统一，如德彪西《大海》松散的第一乐章，却仍可能是好的。有的作品并不十分复杂，如圣-桑的《天鹅》，但却仍是好的。循着以上思路，许多常被人们提及的标准也都不能成为高质量作品的必要条件或充分条件。比如，“风格的统一性”固然是重要的，但也有刻意追求复风格的好作品，如贝里奥（Luciano Berio，1925～2003）的《交响曲》、施尼特凯（Alfred Garryevich Schnittke，1934～1998）的《第三号大协奏曲》；又如，“表现的深刻性”当然是重要的，但海顿《惊愕交响曲》的第二乐章、约翰·斯特劳斯（Johann Strauss，1825～1899）的《皇帝圆舞曲》或《叽叽喳喳波尔卡》却不见得表现了十分深邃的情感或思想；再如，“民族性”固然有助于提高作品的质量，但也未必所有具备民族性的作品都一定是高质量的。比如，俄罗斯19世纪上半叶作曲家维尔斯托夫斯基（A. N. Verstovsky，1799～1862）的歌剧《阿斯科尔德》，该作品创作于俄国民族意识高涨的时期，颇具民族色彩，却未必是一部高质量的作品，以至音乐史学家保罗·亨利·朗（P. H. Lang，1901～1991）评价道：该作品虽受到当时人们的欢迎，但“结构很简单零散，配器也很幼稚”①；相反，像潘德列茨基（Krzysztof Penderecki，1933～ ）的《祭广岛受难者的哀歌》这样被公认的作

① 保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，顾连理、张洪岛、杨燕迪译，贵州人民出版社，2001年版，第586页。

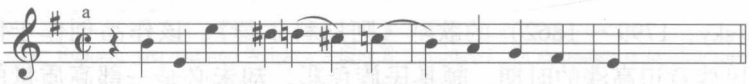
品，又很难说具有波兰民族音乐的特征①；此外，质量好的音乐似乎也不一定要“悦耳动听”，如勋伯格的《一个华沙的幸存者》；不一定要具有高度的“戏剧性”，如舒伯特（Franz Schubert，1797～1828）的《小夜曲》；不一定要表现激昂澎湃的情感，如巴赫《平均律钢琴曲集》中的赋格；甚至不一定要十分创新，如勃拉姆斯的《第一交响曲》等。若用比尔兹利的话说，上述标准皆非高质量作品的强（strong）条件，而仅仅是弱（weak）条件或相对较弱的条件。

人们会问，难道就没有比上述各种标准更充分些的标准了吗？在此，我们要提及迈尔的音乐价值理论。

（三）“延搁的满足”：相对充分的评价标准

在《音乐，艺术与观念》中，迈尔对音乐的“价值”（value）和“伟大”（greatness）作了富于洞见的讨论，他主要阐述了音乐作品的两类价值，其一是“句法”（syntactic）方面的价值，其二是“内容”（content）方面的价值。关于句法方面的价值，迈尔通过比较以下两个音乐主题进行阐述，谱例转引如下：

谱例：4－2－2



① 保罗·亨利·朗曾明确表明，民族性未必是成功艺术作品的必要条件，他说：“个别作品的世界价值并不是和它们的特别的民族性成正比例的。相反，一个艺术品在世界艺术中的地位，视其所代表的某种并非其原来民族所独有的东西，亦即某种普遍性的东西的多少而定。我们可以说，如果一个艺术品包括很少或没有民族特点，它本身也并不因此就失掉普遍的重要性。”（保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，顾连理、张洪岛、杨燕迪译，贵州人民出版社，2001年版，第581页。）可见，朗所重视的是作品所显露出来的世界价值，或说是人类价值。

该谱例转引自：迈尔（Leonard B. Meyer）：《音乐，艺术与观念》（*Music*, *The Arts and Ideas*. The University of Chicago Press. [1967]. p. 25），本书引用时有删减。

其中，a 例选自格米尼亚尼（F. Geminiani，1687～1762）的《大协奏曲》（Op. 3 No. 3），b 例选自巴赫的《g 小调管风琴前奏曲与赋格》。迈尔认为，后者比前者更好。其理由为，在聆听两个旋律的时候，人们皆期待二者的旋律线下行至主音，即两个旋律都指向主音这个“目标”。但是，“巴赫的主题缓慢下降，伴随着延搁（delay）与短暂的和声转换。它通过挖掘各种可能性，制造出多层次的旋律进行。此外，这些延搁是节奏化和旋律化的。另一方面，格米尼亚尼的主题则直接——或几乎直接——地运动到目的地……当一个主题没有延搁或变化地回到这个明显的结果，我们就会认为他是俗气的陈词滥调。没有任何节奏的阻滞，起始的弱拍也没有任何干扰地下降到最后的音符，并落在明显的重拍上。”① 由此，迈尔提出三个带有普遍意义的观点：（1）一个旋律或作品若没有趋向，即被指向的目标（goal - oriented），它便没有价值。当然，这种趋向不需要在一开始就十分强烈，但必须在音乐进行过程中得到发展。（2）如果最具可能性的目标以最直接的方式达到，音乐的价值较少。（3）如果目标因过度的装饰和无关的变化而永远没有达到，这样的音乐价值很小②。总之，音乐运动要有目标，同时，在到达目标前，又要有足够的偏离（deviation）。

① Meyer, Leonard B. *Music*, *The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967, p. 26.

② 同上。

随后，迈尔借鉴维纳（N. Wiener，1894～1964）的信息论（information theory），进一步阐释上述观点：（1）若要用最简洁的话说明信息论的核心观点，即当事件结果出现的可能性很大时，其给人们带来的信息量便很小（因为结果是确定的）；当事件结果出现的可能性很小——即让人不确定——时，其给人带来的信息量便较大。（2）在音乐中，阻抗（resistant）、偏离、含糊（vagueness）、惊奇（surprising），干扰了音乐的趋向，它们降低了目标出现的可能性，由此增强了音乐的不确定性并增加了信息①，如巴赫的主题。自然，音乐进行的各种可能目标，主要由其风格决定。正所谓“音乐的事件在一个风格的可能性世界中发生着”②，“任何特殊的音乐事件的可能性，皆部分有赖于被采用的风格的或然特征”③。虽然，迈尔曾指出：“不能轻易地得出只要创造并增加了信息就提高了音乐作品的价值。”④ 但在其字里行间，的确可以感觉到，更丰富的信息是音乐更有价值的重要条件。

以上讨论涉及音乐句法方面的价值。迈尔对此类价值是异常重视的，他曾激动地说：“音乐必须从句法角度评价，必须这样。”⑤ 即便如此，他仍承认，伟大（Great）的音乐不仅仅与句

---

① 这些概念在迈尔的概念体系中十分接近，似乎皆可包括在“偏离”概念之下。其中，迈尔曾谈到“不确定性”与“含糊”的区别：二者的“区分绝对不是一刀切的。不确定性必须假定一个清晰的可能性样式的基本标准，以至于不确定的地方必须让人感到一种目标指向。含糊，则包括了对句法关系的及物的（transitive）、运动的（kinetic）特征的削弱，并且，作为音乐趋向被削弱的结果。当这种现象出现，注意力逐渐集中于乐句、音色、织体等的精致与细微差别。印象主义就是注意了这些方面而获得感觉的细腻效果。”（Meyer，Leonard B. *Music*，*The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967，p. 29.）

② Meyer，Leonard B. *Music*，*The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967，p. 27.

③ 同上，第28页。

④ 同上，第27～28页。

⑤ 同上，第36页。

法有关，音乐之外的“内容”（content）也是十分重要的方面，“伟大的音乐让我们意识到，不仅仅是句法关系，还有句法与音乐的联想方面的相互关系。这些相互关系直接塑造和影响着音乐体验，于实实在在的神秘氛围中产生深刻的感叹——温柔却让人畏惧。在这里，我们获得了更新层次的意识和自我实现。”① 迈尔所强调的“内容”，最终将把人们引向极高的境界，正如他所说：对音乐价值本质的思考，“最终导向形而上学的纯净王国”②。

凭借以上两个标准，迈尔展开了一系列音乐作品价值的比较：（1）迈氏认为，人们往往从三方面获得“音乐享受”：“感觉”（sensuous）、“句法”和“联想”。每一部作品都包括这三个方面，但一些作品试图强调感觉，另一些则强调句法。前者是“立即满足”（immediate gratification）感觉的音乐，后者是“延搁满足”（delayed gratification）感觉的音乐。迈尔认为后者更有价值，他说：“趋向的抑制和容忍不确定性是成熟的标志”，“由于对可选择的可能性的估价和对音乐事件之关系的回顾理解，使得我们获得对自我的意识和自我的实现，由此，对句法的反应，将比那些充斥着自我消解以及在艳丽的感官愉悦或幻想中失去自身同一性的反应来得更有价值”，“同理，包括偏离和不确定性的作品要比那些更直接使人满足的音乐好。我不是认为其他享受方式没价值，而是认为它们的价值较少。”③ 由此，德彪西的音乐比戴留斯（Frederick Delius，1862～1934）的更好。（2）无论是偏重感官的音乐，还是偏重句法的音乐，都可能引起人们的联想。因此又可分为“感觉—联想”音乐和“句法—联想”音乐，由于联想使人们把握到音乐的至深内容，因此，既有句法，又重联想的

---

① Meyer, Leonard B. *Music, The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967, p. 38.

② 同上，第22页。

③ 同上，第35页。

音乐是最好的，它体现出“最高等级的价值并最具深刻性”①。由此，贝多芬的《第九交响曲》比德彪西的《牧神午后》更好，虽然后者可能更为精致；而《牧神午后》又明显比莫扎特《C大调钢琴奏鸣曲》好。(3) 此外，迈尔还区分了“伟大”(Great) 和“优秀”(excellence)：前者涉及音乐的“内容”，“与哲学家所说的‘崇高’有明显的关系”，也与“里程碑式的”(monumentality) 有所关联②；后者则仅涉及“句法”。甚至，伟大的作品 (Great work) 和杰作 (masterpiece) 也有区别，后者同样仅涉及句法，由此，“巴赫的许多创意曲是杰作，却不是伟大的作品。”③ (4) 若两部作品产生的信息数量相当，那么，便要比较二者达到这种信息量的手段谁更节约，节约者相对更好。

迈尔的音乐价值理论是深刻的，对此，笔者有七点评论：(1) 其音乐价值论，与他对音乐意义的讨论是一体的。即无论是音乐的价值，还是意义，都与“趋向的偏离、延搁”有关。对于一位有能力的听众而言，把握作品中客观存在的趋向及其偏离，是获得意义和价值的先决条件。(2) 迈尔讨论音乐的“价值”(value)，实际上主要在“质量”(quality) 的意义上讨论之（虽然他并没有明确区分这两个概念），他极力反对相对主义，追求价值的“客观性”，认为“每一部作品都是一种类型的好”的观点是对真正问题的逃避。他要通过比较，以确证什么样的音乐是“杰出的”、“优秀的”、“伟大的”。他的音乐评价立场和方式，无疑是专家式的。(3) 他特别强调要在音乐的“句法”中寻找价值，同时，由于其所强调的句法，并不是与人无关的纯粹物理属性，而是能为听者——更准确地说，是充分熟悉当前音乐风格的

---

① Meyer, Leonard B. *Music, The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967, p. 39.

② 同上，第38页，参见注释。

③ 同上，第39页，参见注释。

听者——带来确定和不确定感受、期待和满足感受的句法，因此，其音乐价值论在哲学层面上是一种建立在主客关系之基础上的属性论。(4) 与许多音乐评价者不同，迈尔把音乐看成一个环环相扣的过程，在这个过程中寻找评价的标准——如延搁的满足、有偏离的趋向等，而不是抛出几个静态的概念，如“深刻性”、“技术性”、“民族性”等。因此，其理论与实际的音乐作品更贴近。(5) 迈尔关于音乐句法的标准隐含着两方面内涵，其一，强调音乐进行过程中要有“延搁的满足”；其二，这种“延搁的满足”必须在一定的音乐风格中进行，我们可以这样理解：前者可存在于不同音乐风格中，是一种斯契克所说的“超风格”标准。因为它根植于人类共通的审美需求（人们既希望自己所期待的目标实现，又不希望该目标毫无悬念地实现）；后者暗示某种具体的标准，即特定的音乐风格规范，它是前者得以实现的前提。当我们评价一部作品的时候，有必要综合考虑其是否满足了特定风格规范中的技术标准和“超风格”标准。(6) 迈尔在对音乐作品进行比较的时候，更多地考虑了不同类型作品间的比较，因为他一心想找到所有音乐中质量最好的作品。但他也提及：“相对简单却感人的作品，如舒伯特的《流浪者》，这难道在它的类型中不完美吗？”① 这意味着，在同类作品的范围内也有相对优秀的作品。可惜的是，迈尔并未对“同类比较”或“跨类比较”做出进一步讨论。

回到前面的问题，“延搁的满足”能否成为质量好的音乐的充分条件或必要条件？笔者以为，该标准虽主要针对音乐的“句法”而提出，但似乎许多侧重于音乐之外内容表现的好作品也同样具有这个特点，由此，该标准比许多常见的标准更有说服力。

---

① Meyer, Leonard B. *Music, The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967, p. 37.

甚至可以说，只要符合了“延搁的满足”这一标准的作品，无论它表现了什么内容，无论它是否为某个政治集团服务，无论它是否为了经济回报而创作，它都是质量较好的作品。当然，“延搁的满足”本身也已经包含了两个条件，其一是要有满足，即音乐最终要走向某个目标。其二是要有延搁，即在走向目标之前要有偏离、不确定。迈尔巧妙地将二者结合起来了。此外，延搁也不能是无限制的，如果过渡延搁超出了人类大脑的感知和记忆能力，也会适得其反。因此，比尔兹利的观点还是站得住脚的。

在迈尔的理论中，我们看到了某种斯契克所说的“超风格”的标准，即“延搁的满足”。它重视音乐进行过程中作曲家设计的各种偏离、不确定、惊奇、满足等音响效果。就此问题，仍有其他一些理论值得提及。据有关研究，美国音乐理论家、钢琴家、作曲家爱德华·科恩（Edward T. Cone，1924～1996）在其音乐评论实践中时常提及“方向性”（Directionality）的概念。所谓方向性，即音乐的运动和延展总是朝向某种特定的目标，这个目标可以是一个音程、一个和弦，一个高潮之后的放松，或是先前制造的音响张力的解决等①。科恩相信，好的作品往往是具有“方向性”的作品。在评价柏辽兹的《幻想交响曲》时，科恩说：“没有其他作曲家能如此迅速地展开乐思，并灵巧地对音乐事件作出变化，同时又不至失去其目标，不至忘却音乐进行的基本理由在于朝向那个目标。有时候，目标被延搁，有时候它被预示，有时候它又在到达之前未被完全揭示——但是，它总在那里等待着我们。柏辽兹是一位擅长于所有这些变化的大师。”② 而在批评韦伯恩的早期艺术歌曲时，科恩又说，其中“大部分和声技术是

① 参见 Wang Yuh－wen（王育雯）. *Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone* [M]. Columbia University. 1998, p. 28.

② 同上，第56页。

瓦格纳主义和印象主义手法的蹩脚拼凑……这使得音乐作品在经验不足的韦伯恩手上，缺乏和声的方向性和明晰的调性。”① 可见，科恩在褒贬音乐作品时，常以“方向性”为标准，这与迈尔的观点是十分接近的。我国学者周海宏也就同类问题进行了讨论，他提出四对“音乐音响结构发展变化的审美原则”，分别是“动力性与平衡性原则”、“连贯性与对比性原则”、“充分性与分寸性原则”、“新颖性与可接受性原则”②。以上每一对原则都以“期待”概念一以贯之，即认为，无论是音乐发展过程中的动力发展、张力缓解、惯性保持、对比转化等，皆是听众在特定的音乐进行关节点上所期待的。如在较低音区长时间出现一音，人们会期待高音的出现；当产生过度紧张感，人们会期待放松；当长时间保持一种心理状态，人们又期待对比变化等。

四、音乐作品质量评价的标准：本书的观点

面对众多前人观点，本书无意再提出什么新标准，但仍有三点值得进一步阐述。

（一）在作品质量比较的情境中寻求评价标准

如前述，任何质量评价都隐含着质量比较，因此，讨论作品质量评价的标准，应充分注意到这些标准是在质量比较的情境中提炼概括出来并反过来总是在质量比较的情境中被使用着。而在进行作品比较的时候，又不得不遇到“什么作品可比，什么作品不可比”以及“比什么”这两个问题。

在第一章中，笔者曾提及何祚榕的“内在价值”概念，即

---

① Wang Yuh－wen（王育雯）. *Value Judgment and Musical Explanation*：*Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone*［M］. Columbia University. 1998，p. 48.

② 张前主编：《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002 年版，第 88～99 页。

“衡量同类事物之间孰贵孰贱、孰高孰低的标准”。这里隐含的前提是：“内在价值”，亦即“质量”的比较，必须在同类事物中展开，若事物并非同类，便没有进行比较的基础，由此不具备可比性。但是，当人们意欲确定某两部作品的类别时，常可能出现不同意见。因为，分类常常是相对而言的。比如，我们可认为莫扎特的《第三钢琴奏鸣曲》和李斯特的《第三匈牙利狂想曲》分属不同类别的音乐，前者为古典主义风格，后者为浪漫主义风格；但相对于勋伯格的十二音钢琴小品而言，前两者又成了同一类，即同属调性和声音乐风格一类；若对于印第安纳瓦和族人的音乐而言，前三者又成了一类，即属西方艺术音乐一类；此外，若对于美术、文学而言，上述四者又皆属同类，即皆是音乐。这样一来，我们到底应如何确定不同作品的类别，以获得可靠的比较基础呢？

一个简单的道理是：无论人们以什么为参照进行分类，都必须以相似性为分类原则，亦即，越是具有相似性的作品，就越容易被归为一类。哪怕在许多人看来，莫扎特的《第三钢琴奏鸣曲》与印第安纳瓦和族人的神灵歌曲相去甚远，二者也仍可能同样作为声音组织体而被归为同类，当然，这是相对于非声音组织体的文学、美术而言的。问题在于，人们一般会从哪些方面去判断不同作品之间的相似性？至少有五方面需要考虑：

1. 技术规则（声音材料组织规则）的相似

比如，两部同样使用大小调和声体系的作品，同样使用十二音技法的作品，同样使用严格对位法的作品，同样使用奏鸣曲式的作品，同样使用“主题—动机”发展手法的作品，同样使用五声调式体系的作品，同样建立在北印度拜拉夫（Bhairav）音阶上的作品等；又如，两部同样以大提琴为表演媒介的作品，两部同样以西洋管弦乐队或人声为表演媒介的作品等。这些在旋律、和声、曲式、复调、乐器法、配器法、发展手法等方面的技术规则或地域文化的音乐惯用语汇，部分地决定了人们对特定作品进行

质量评价、比较的标准。因为，若两部作品所遵循的组织规则相同或相似，人们便较容易看出何者更优，反之，当两部作品所遵循的组织规则相去甚远，人们就难以对其作出比较。如门德尔松的《小提琴协奏曲》与贝尔格的《小提琴协奏曲》在独奏表演媒介上完全一致，人们易于比较何者对独奏乐器性能的开发更充分。但二者在和声上的规则却相去甚远，不易比较。

2. 体裁的相似

两部作品若在体裁类型上相同或相近，便意味着二者的规模在许多情况下不至于相差太大，也意味着作曲家的主要创作意图不至于相去太远。若两部作品都是小夜曲，便意味着二者皆不可能太长大，并且都意图表现某种安静、柔美的情调。与技术规则一样，作品的体裁特征也部分地决定了我们对其进行评价、比较的标准。比如，若是两首艺术歌曲之间的比较，那么，艺术歌曲这种体裁便要求作品应十分凝炼，所表现的歌词内容必须十分集中、鲜明，歌词与音乐、主旋律与伴奏必须融洽无间。同时，这种小规模的音乐形式，先天地决定了作品不可能达到交响作品那般强烈的戏剧性，由此，“抒情性”、“诗意”、“美”等标准将自然而然地成为优势标准。如果硬要以“戏剧性”为标准来要求艺术歌曲，那将是不合时宜的。反之，若是两部交响曲间的比较，那么，“交响曲”体裁便先天地要求作品应具有较大的对比性、戏剧性，甚至具有较深刻的思想内涵。在此，抒情性、诗意、美常常退居二位。当然，如果在两部作品中，其一是艺术歌曲，其二是小夜曲，那么，这两种体裁虽不完全一样，但仍然可被视为相近的，因为，二者在表现意图和规模上常常相似，如舒伯特的《小夜曲》同时也是一首艺术歌曲。

3. 规模和复杂程度的相似

无论是技术规则还是体裁，皆是在历史过程中不断演变着的，因此，在理论上同属一种风格、体裁的两部作品仍可能在规

模和复杂程度上有不小的差别。如被史学家们同归入古典主义风格的海顿、莫扎特、贝多芬，三者的交响作品的差异便是不言而喻的。若面对以下三部作品：海顿写于1789年的《牛津交响曲》（No. 92）、莫扎特写于1788年的《g小调第40交响曲》（K550），以及贝多芬写于1803～1804年的《英雄交响曲》（Op. 55），人们多半会认为前两者更为相似。又如，萨马蒂尼（G. B. Sammartini，1700～1775）写于1744年的《F大调交响曲》（No. 32）和贝多芬写于1807年的《命运交响曲》（Op. 67）便不可同日而语，无论在规模和复杂程度上皆相去甚远。

4. 历史时期的相似

虽然上文已提及历史时期的问题，这里仍有必要将其单列一点。比如，当两部作品在技术规则、体裁、规模、复杂程度等方面皆十分相似的时候，人们便常要考虑它们问世的时间。因为，诞生在先的作品往往更具原创性，问世在后的作品则可能是模仿之作。这自然影响到作品质量的判断。

5. 表现意图的相似

当两部作品在技术规则、体裁、规模、历史时期等方面皆较为接近时，仍可能出现表现意图不同的情况。比如，贝多芬写于1798～1799年间的《悲怆》奏鸣曲（Op. 13）和他写于同一年份的、献给冯·布劳恩男爵夫人的《E大调钢琴奏鸣曲》（Op. 14），虽在技术规则、体裁、历史时期方面几乎相同，但二者所表现的内容却有根本的差别，前者似乎在讲述作曲家与艰辛生活的抗争，时而激昂，时而阴郁，时而感慨万千；后者却显得如此明朗、喜悦、秀美、适度，丝毫没有任何悲情参杂于其中。同一位作曲家，在同一年份内写出如此气质迥异的作品，的确是件有趣的事情。对此，笔者无意深究，仅欲说明：即便两部作品在技术规则、体裁、规模、历史时期、表演媒介方面相似，它们仍可能因为表现意图上的不同而性格迥异。如果两部作品不仅在技术

规则、体裁、历史时期、表演媒介方面相似，甚至连主要表现意图也相似，那么，我们便易于判断谁做得更到位、更成功。

正如世界上没有两片树叶是一模一样的，也没有两部作品是一模一样的。不妨从理论上将作品之间的相似与不相似看成一个渐变的过程：有的作品可能在上述五方面皆相似，此为“高度相似的作品”；有的作品则可能有个别方面相似，此为“部分相似的作品”；若两部作品在上述任何一方面都不相似，便是“完全相异的作品”。从理论上看，在“高度相似”与“完全相异”两极之间，存在着不同程度的可能性，而在任何程度的相似或相异中，都可能有对应的作品，哪怕这些作品还未被创作出来，它们也具有理论上的可能性。

不同的作品，在上述五方面越是相似，便越易于被归为同类，人们也越容易采用统一、一致的标准进行质量比较。反之，便越有可能被划归为异类，也越难找到共同的标准进行比较。但正如前文所言，任何两部作品，在“声音组织体”的意义上仍可被看作同类，因此，在这个意义上，没有什么作品是不可比较的。即便有人认为某些被我们称之为“音乐”的人造物不是“作品”（参见本章第二节之二），甚至不是“音乐”，但在“声音组织体”的意义上仍是可比较的，关键在于比较本身是否有意义。比如，硬要将贝多芬《命运交响曲》与柴科夫斯基《悲怆交响曲》比个高低，似乎意义不大。

（二）音乐作品质量评价标准的类型：个性标准与共性标准

基于以上思考，本书将作品质量评价的标准分为两类：

其一，作品本身给出的标准，亦即个性标准。此类标准既包括某作品本身所属的风格、技术、体裁规则系统，也包括作曲家本人的各种创作意图，如对作品提出的表现性要求、创新要求等。由于这些规则或要求体现了作品及其创作者的独特性，因

此，以它们为第一类标准既尊重了创作者的个人选择及其音乐文化背景，又易于引导评价者去发现创作者是否较成功地满足了他自己提出的要求。

其二，超风格标准，亦即共性标准。此类标准超越特定风格、体裁规则的限制，在更宏观层次上看待音乐作品，它又包括三方面：(1)“音响过程”方面的标准，如迈尔的“延搁的满足”标准便是一例。人们常说的音乐进行过程的“方向性”、“丰富性”或“起—承—转—合”、“起—开—合”的音乐发展逻辑等也可归为此类。(2)“音乐表现”方面的标准，如穆塞尔所说的“铭记了一个时代的精神”、“情感的深刻性”等。(3)“技术”方面的标准，如穆塞尔所说的“精致和完美的织体和结构”及人们常说的技术的“复杂性”、“创新性”、“困难性”，等等。

以上两类标准实际是我们评价任何一部音乐作品时所应兼顾的两个角度。第一类标准引导我们理解作品的独特性；第二类标准引导我们以更具超越性的要求检验作品，体会其展现出来的人的创造力之强度，品味其在整个人类艺术宝库中所达到的高度，而非拘泥于琐细的技术规则中。之所以说此类标准具有超越性的意义，原因在于，无论是句法上具有“延搁满足”特征的音乐，还是“铭记了时代精神”的音乐，抑或是具有“复杂性”、“创新性”、“困难性”特征的音乐，它们往往需要创作者闪现更丰富的音乐想象力，动用更强大的技术驾驭力，付出更艰辛的劳动，克服更多样的困难，或是更深入地思考艺术、体验生活，这里所需要的是非一般的能力、经验、知识、才情，甚至是勇气。任何人都没有理由在超凡的人类创造力面前表示出玩世不恭的态度。这便是超风格标准得以成立的根本理由。

当两部作品在诸方面高度相似时，人们较易于就作品本身给出的标准去比较它们，看何者在相似的要求内做得更出色。同时，人们也会适当地选择某些超风格、超体裁的标准进行评价。

而当两部作品部分相似或高度差异的时候，由于逐渐缺少相似特征，人们较难以依据各自给出的标准去比较它们，此时将更多地求助于超风格、超体裁的标准。

（三）音乐作品质量评价标准的灵活性：具体问题具体分析

任何评价标准一经概括就具有抽象性，抽象性标准往往只能解决一般的、普遍性的问题，因此，对个别的、具体的作品的评价必须具有灵活性，即具体问题具体分析，否则，就可能陷于教条，就不可能对作品作出恰如其分的切实的评价。比如，当作品需要表现一种较为单纯、平静的心境时——如“小夜曲”、“夜曲”所要做的那样，将可能不遵循“深刻性”、“困难性”、“复杂性”等标准，但该《小夜曲》或《夜曲》仍可能是其体裁范围内的杰作。当作品要表现强烈的戏剧冲突时，“连贯性”标准又可能被抛弃。至于技术规则方面的具体标准更是多样。如16世纪严格复调的写作规则，可能不适于评价19世纪的音乐作品；19世纪的和声规则也与20世纪的和声规则多有矛盾；古典主义的大管写作规则无法用于评价《春之祭》的起始处；传统正规的弦乐演奏法，同样不宜作为《广岛受难者的哀歌》的评价标准。可见，艺术品是多样的，没有哪一个具体的标准或标准系统能将其完全限定。其实，在中外音乐评论界，学者们早已意识到上述问题。比如，我国学者冯效刚曾说：“音乐批评家不仅要灵活地运用批评标准，而且要紧紧追踪时代步伐，研究新创作，总结新经验，不断丰富音乐理论，完善音乐批评标准。”① 美国学者爱德华·科恩则说：“每一部艺术作品都是独特的；它的价值正取决于这一事实。没有任何一种分类方式、原典、普遍理论，可以去判定此种独特性。最有用的系统恰恰是最灵活的系统”，所有音

① 冯效刚：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社，2002年版，第98页。

乐评论家都应避开“普遍化的陷阱”（*the snare of generalization*）①。英国艺术史家昆廷·贝尔（Quentin Bell，1910～1996）以更简洁的口吻表达了类似的意思：“我们必须有一种能成为指南的东西，但我们不能完全接受它。”② 同样的观点在文学批评领域也有回响，有学者说；“批评标准并不是固定不变的、僵化的、包打天下的万能标准，而是既是稳定的普遍的标准又是可变的具体的标准，这就为选择与批评对象的‘质’、‘元’相符、相一致，做到批评标准与批评对象相统一提供了条件。”③ 由此，在对具体音乐作品进行质量判断时，有必要根据其具体特征，适当地选择评价标准或标准系统。可以说，对具体作品评价标准的选择是否得当，是音乐质量评价者是否内行的体现，是其评价能力高下、经验知识多寡的体现。

下文将根据上述讨论，对一些音乐片段、作品作质量比较，并继续对比较过程中遇到的理论问题作进一步思考。

第三节　音乐作品质量比较的若干结果

任何数量——如三部、五部，甚或百部、千部——音乐作品之间的比较，实际上都可以化约为两部作品之间的比较，亦即，无论被比较的作品有多少，皆必须以两相比较的方式逐对涉猎，由此才能寻出最优之作。而两部作品之间的比较，在逻辑上又仅仅可能达到两种结果：其一，两部作品有高低之分；其二，两部作品各有千秋、难分伯仲。而在第一种情况——即两部作品有高低之分的情况——中，仍可根据 A 作品比 B 作品优质的程度，在

① Cone, Edward. “Musical Form and Musical Performance Reconsidered” [J], *Music Theory Spectrum* 7, 1985. p. 158.

② 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 296 页。

③ 李国华：《文学批评学》，河北大学出版社，1999 年版，第 94 页。

逻辑上划分出不同的情况，比如，A 作品比 B 作品“优秀得多”、“优秀较多”或仅仅“优秀一些”的情况等。至于这些表示质量差距程度的等级具体应该分为多少档，可根据内行评价者们公认（主体间）的意见而定。本书则不打算以过多笔墨去细分这些表示作品质量差距程度的等级，因为，只要阐明了某些作品之间的确有高低之分，便达到了确证“音乐价值客观性”的理论目的。

如果将不同作品的相似性程度也考虑进来，便得出至少六种可能的比较结果，下面分而述之。

一、高度相似的音乐作品的质量比较

（一）两部高度相似的作品可比质量高低

不妨先来看一个文学上的例子，唐代诗人张籍（约 767 ～约 830）和王维（701 年～761 年）各有一首知名的送别诗，张籍的诗是《送梧洲王使》（楚江亭上秋风起，看发苍梧太守船。千里同行从此别，相逢又隔几多年）；王维的诗是《送沈子福归江东》（杨柳渡头行客稀，罟师荡桨向临圻。惟有相思如春色，江南江北送君归）。两首诗都是七绝，都符合格律，写的都是送别友人，都有强烈的感情，两位诗人所处的时期也十分接近，可谓高度相似的作品。然而，两诗的质量却有高低之分。综合看，两诗的一、二句难分伯仲，写景写事都写得好，但张籍的诗后两句“千里同行从此别，相逢又隔几多年”在表达惜别之情时，显得平铺直叙，没有生动的意象，缺乏耐人寻味和能激发想象力的意境。而王维诗的后两句“惟有相思如春色，江南江北送君归”，用春色这一生动的意象比喻对友人的思念，既充满温情又能引发读者无限的联想和想象，仿佛听到诗人深情地对朋友说：“无论你走到哪里，是江南还是江北，我对你的思念就像处处存在着的、柔和美好的春色一样陪伴在你身边，永不分离！”王诗这两句为读

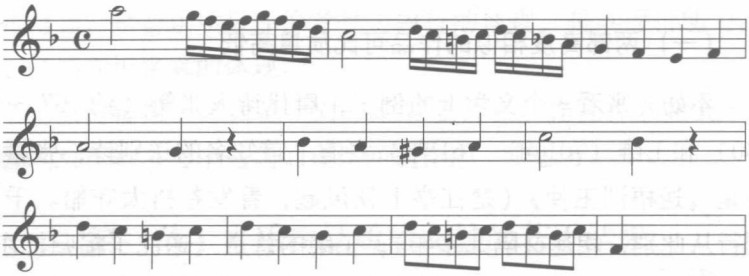
者创造了一个广阔的、美好的想象空间，一个有深意的艺术意境。如果我们相信，诗歌评价的重要标准在于意象和意境，那么，王维诗质量显然高于张籍诗。

音乐评价中同样存在上述现象，先请看以下两个简单片段的比较：

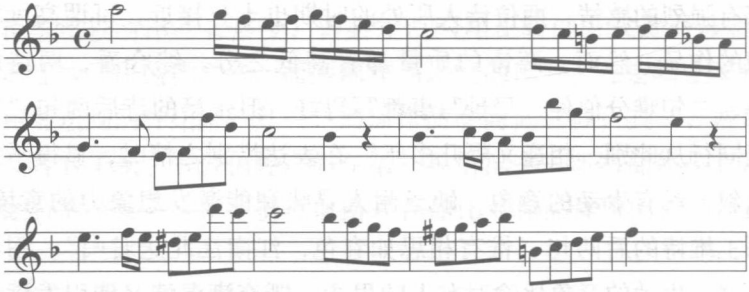
1. 片段比较之一：草稿与定稿

例4－3－1和例4－3－2是贝多芬F大调第五小提琴奏鸣曲《春天》第一乐章主题的草稿和定稿：

谱例：4－3－1　贝多芬《春天》奏鸣曲第一乐章　主题（草稿）



谱例：4－3－2　（定稿）



草稿来源：迈斯（P. Mies）：《贝多芬的草稿：基于草稿研究的贝多芬音乐风格分析》（*Beethoven's Sketches*：*an analysis of his style based on a study of his sketch－book*. Dover Publications，Inc. New York. 1974. p. 29）

由于是同一部作品的草稿和定稿，我们有充分理由将它们作一比较，因为它们在诸方面高度相似。很明显，草稿中的旋律十分平庸，定稿中的旋律则十分洒脱。从谱面看，作曲家此时的意图似乎是要尽可能写一个如春风吹拂般的优美动听的旋律。虽然，浮现于贝多芬脑际的第一个乐思是谱例 4－3－1，但他似乎不断以“优美性”、“连贯性”、“生动性”等为标准对其进行评价，并以敏锐的审美判断力断定其中的第 3、4 小节略显拖沓，第 5、6 小节的严格模进又增强了这种拖沓感，第 7、8 小节的裁截模进与重复更是毫无生气，使整个旋律变得极为呆板、累赘，即便第 9 小节在节奏上作了紧缩，也于事无补。由此，作曲家决定修改它。在定稿中，我们看到了令贝多芬满意的第 3 小节。该小节在音高、节奏上的变化，使之更富于动力性，特别是那个 F 音的八度大跳，一反前方持续下行的音高走向，充满了生气和动势。由于第 3 小节的变动，随后的音乐进行将不可避免地逐一变动。

面对乐谱，我们至少可以发现定稿的三个优点：（1）具有一气呵成的连贯性，其每个分句皆采用了类似“鱼咬尾”的连接方式。（2）具有两个层次的波浪起伏。草稿虽也有起伏，但过于平坦；定稿则从第 3 至 9 小节开始，连续出现了三次八度大跳，造成三个小规模起伏。更重要的是，三者又套嵌于一个更大的起伏之中①。到了第 9、10 小节，定稿旋律以阶梯式进行从容地回到主音。而草稿的第 9、10 小节则以十分突兀的方式（五度向下跳进）回到主音。（3）在定稿中，由于运用了附点节奏及其模进（第 3～8 小节），因而更富于动力性和韵律性；而草稿的第 3～10 小节，则完全以均分节奏为主，显得十分呆板。

上例表明，音乐创作实际上也是一种价值评价行为，它是作曲家不断对自己草稿的每一个细节进行“创造—评价—改进”的

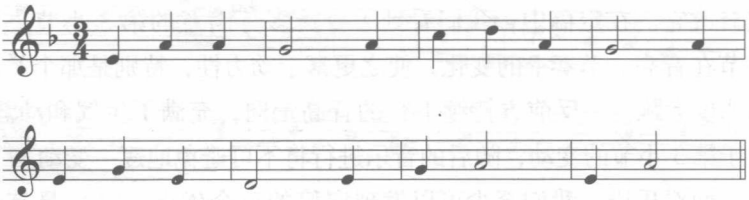
① 第 3～10 小节实际上是一个相对大规模的起伏。

过程，亦即一个“质量判断”的过程。用卡尔·波普尔的话说，艺术创作是一个“创造性自我批评”（Creative Self - Criticism）的、“试错”的过程①。

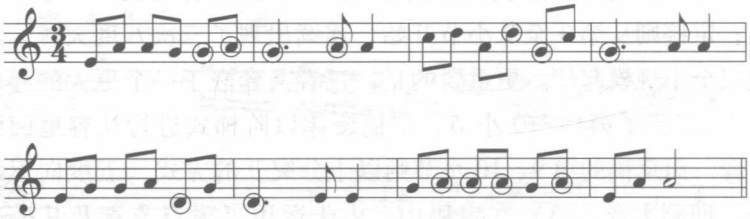
2. 片段比较之二：复杂未必就好

上例可能会给人们造成这样一个印象，即在两条旋律中，更具装饰性、复杂性的音乐片段更好。的确，装饰可以使音乐作品变得丰富多样，但是，若装饰得不适当，又反而会削弱作品的质量，不妨再看一对简单的例子：

谱例：4 -3 -3　（笔者自创）



谱例：4 -3 -4　（笔者自创）

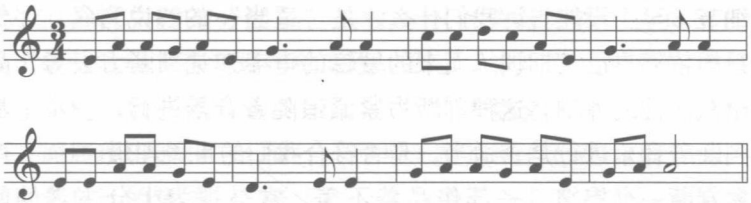


① 波普尔指出：“贝多芬的随笔作品记录了他是怎样进行创造性自我批评、怎样不断重新考虑自己的想法以及怎样经常大胆修改原先的构思。他有毫不留情的自我批评精神，这一点也许能帮助我们理解贝多芬从受海顿和莫扎特影响开始作曲到创作出他后期的那些作品的惊人自我发展过程。”（波普尔：《科学和艺术中的创造性自我批评》，见贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 372 页。）

上述两条旋律在节拍、调性、骨干音等方面是高度相似的，前者相对简单，后者加入了更多装饰，相对复杂。可相比之下，前者似乎更为顺耳些，后者则让人感到不太“流畅”，略显“累赘”。原因在于，后者对某些音的选择并不“适当”（如圈号所示）。比如，后者第1小节第三拍，过早出现了其第2小节最为重要的G—A两音，由此，当两音在第2小节真正出现时，便有“重复”、“累赘”之嫌。在第3小节中，第二拍的d音与第一拍的d音间隔太近，略显重复；而该小节第三拍的g音则与第4小节的g音同样间隔太近，颇为累赘……。

可见，并不是越复杂的音乐，质量就越高，关键要看它复杂得是否适当。在下例中，我们无须减少装饰的密度，仅需回避那些不适当的音符，便可获得相对流畅的旋律：

谱例：4－3－5 （笔者自创）



芬兰作曲家西贝柳斯（Jean Sibelius，1865～1957）在讨论音乐创作时曾告诫人们：“不要有死的音符！每一个音符都应该是活的。”① 此言说明，音乐进行过程中的每一个音都应该结成有机的关系，而不应是累赘的，更不应该是拼凑、多余的。

在艺术实践中，人们常常期望根据现实经验，并通过某种技

① 刘智强，韩梅编：《世界音乐家名言录》，中国华侨出版公司，1989年版，第157页。

术规则或美学理论，对何谓“好”、“美”进行理论定格。一位技术理论家可能会总结出一些有关旋律写作的技术规则。比如，受谱例4－3－1、谱例4－3－2启发，他或会指出，“具有两个层次起伏的旋律是好的”、“鱼咬尾的旋律是连贯的”；受谱例4－3－4启发，他也可能得出结论，“旋律进行中，同音重复不宜过多，最好不要连续重复三次以上”，“同音重复的间隔不可太近”，“旋律音程不宜作连续四度大跳”等。此类口吻在技术书籍中是常见的。虽然，我们不能否定这些规则对于一位初学者有积极作用，但如果以这些琐细的规则作为判断艺术作品质量的绝对标准，那么，便会陷入僵化的教条主义。因为，并不是只有符合了这些规则的作品才是好作品。而某些美学理论家则可能针对上述两例，概括出一个颇具哲学意味的抽象定义，“美在于事物各因素之间的适当比例关系”，这类口吻在西方美学史中比比皆是①。问题是，这句话又因为过于抽象而没能告诉我们更多的关于审美评价的细节，至少没能告诉我们什么才是“适当”的。说到底，评价者只能依靠自己长期训练而来的敏锐的审美知觉判断力去对作品作出意向性的评判。这种判断力紧紧追随着音乐进行，一步一步地判断着音乐进行是否适当，是否符合我们的审美理想。

判断一个旋律、一部作品美不美，常被视为十分主观的问题，人们会说，美是因人而异的，你觉得它美，它就美，但是，我们也不能忽视如下情况：一位水平有限的创作者，当他意图创作一个优美旋律时，却写出了一段平庸的、累赘的旋律，似乎不能不承认这里存在着美的质量问题。如果有人宣称，那些累赘的、呆板的旋律对于创作者本人而言是美的，那么，假若我们相

① 比如，阿奎那认为：“感官喜爱比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身。”（参见朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社，1963年版，第117页）狄德罗则相信，一事物的美，取决于它各部分之间的比例关系（同上，第259页）。

信这种极端的相对主义，便会走向美丑不分的荒唐境地。宋瑾曾讨论了“美的不可比性”原理，他指出：“不同种类、不同样式的美之间不可比。”① 而不可比的前提在于，“不同的美首先必须是美的。不可比指的是美与美之间由于种类或样式的不同而不可比。”② 在这里，由于被比较的对象必须首先是美的，因此，与本书的观点并不矛盾。因为，谱例4－3－1虽不至于很难听，却断然不如定稿美，谱例4－3－4虽不至于无法入耳，却也的确不如谱例4－3－2和谱例4－3－5顺耳。这意味着，关于美的判断虽十分主观，但也不是任意的，有的旋律的确不如另一些旋律美，这里所显露的是创作者水平的高下和音乐作品的质量高低问题，没有人可以否认这一客观事实。或许，这便是有学者提到的音乐作品中“客观存在着的真实的音乐的美”③。

以上观点，我们甚至可以推而广之，即当一位创作者意欲实现某种创作意图——或写下某个动人的旋律，或表现暴风雨的怒吼，或要将主题充分展开，或要写一个平滑自然的连接部的时候，他却没能真正实现这些意图，那么，此时就可能影响作品的质量。史库顿谈到了这一问题：“任何需要努力的领域，人们在两方面展现出他们的无能：一种是无法达到自己的目的，另一种是调整自己的意图。在音乐中，这两种无能非常相似，并且成为音乐批评的基本评论对象。由此，尼采（Friedrich Nietzsche，1844～1900）在其宏大的《友情之诗》（Hymn to Friendship）中告诉我们一个关于第一种情况的例子。作曲家操作这些库存的修辞方法，但缺乏对音乐结构的感觉，这种感觉本将使他发展并装饰他的稀有的乐思。”④使问题变得有些尴尬的是，由于评价者毕

① 宋瑾：《美的不可比性与审美等价原理》，《艺术论丛》，1990年第3期。

② 同上。

③ 张前：《音乐审美四题》，《音乐研究》，1991年第1期。

④ Scruton，Roger. *The Aesthetics of Music* [M]. Oxford. 1997，p. 380.

竟不是创作者本人，他常常未必知道创作者的意图，因此，当他自认为创作者在某一细节中没有实现意图时，一些创作者或许会说："这正是我想要的！"如此一来，便会使评论者和创作者的对话陷入僵局。正如史库顿所说："并非音乐中的所有缺陷都能明确断言。"① 这种情况常常可能出现于音乐评论实践当中，构成评论者难以逾越、且常常不得不回避的困难。因为，评论者毕竟不是创作者，对于创作者的真实意图，既不能证明，也不能证伪。在这种情况下，往往只能将有争议的细节交付于更具权威性的创作者或其他行家裁定，而更具权威性的创作者或行家内大多数人的意见或许有更大的说服力。

以上讨论说明，在作品质量比较的过程中，存在着某些难有定论、模棱两可的情况，任何一位评价者都应对此有所自觉。

3. 菲尔德的《A 大调夜曲》与肖邦的《♭E 大调夜曲》：部分比较与整体比较

下面，我们比较两部完整的作品，并选取那些明显可以说清楚的角度展开分析。两部作品分别是菲尔德（J. Field，1782～1837）的《A 大调夜曲》（No. 8）和肖邦的《♭E 大调夜曲》（Op. 9，No. 2）②。二者都可以被称作"好"作品，肖邦的夜曲早已是家喻户晓的名曲，作于 1830～1831 年，菲尔德的作品则出版于 1801 年，据记载，当时的李斯特在巴黎听到菲氏作品的时候，还深受感动③。不难发现，两部作品是高度相似的：（1）二者都是具

---

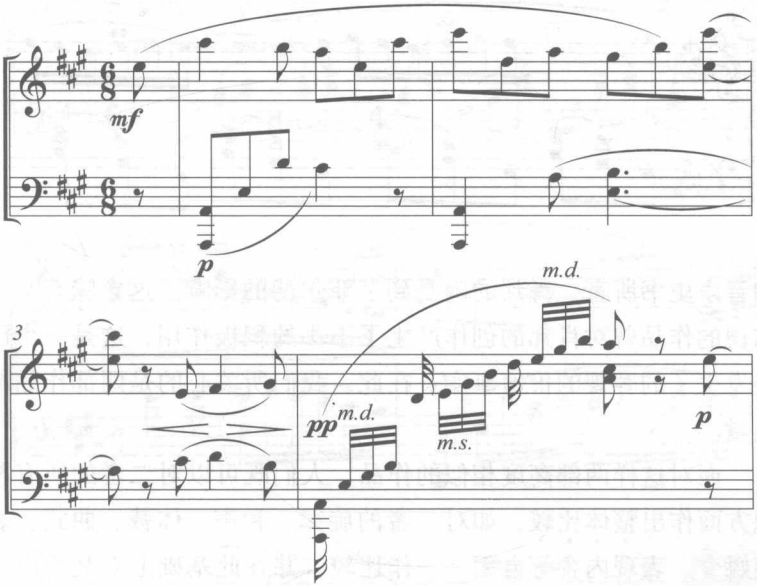
① Scruton，Roger. *The Aesthetics of Music* [M]. Oxford. 1997，p. 380.

② 在美国音乐史学家格劳特、帕利斯卡所著的《西方音乐史》中，作者对此两部作品作了比较，其中不少观点对本书有所影响。读者可参见格劳特、帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1996 年版，第 623～624 页。也可参见由帕利斯卡选编的《诺顿音乐史谱例集》（Palisca，Claude V. Norton Anthology of Western Music. Forth Edition. W. W. Norton & Company 2001，p. 353.）

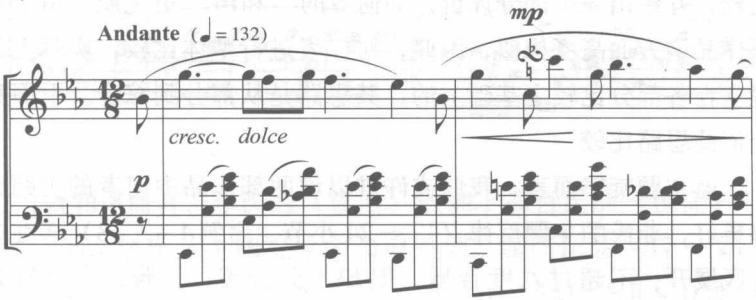
③ 格劳特、帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1996 年版，第 622 页。

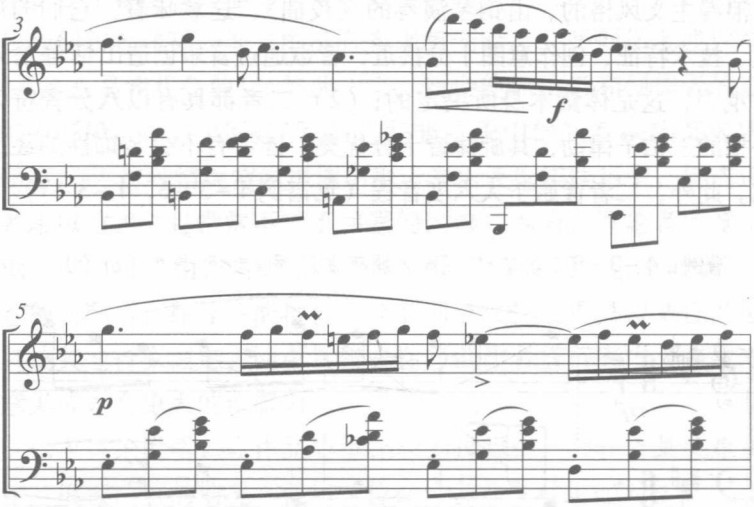
有浪漫主义风格的、由钢琴演奏的《夜曲》，这意味着，它们的规模、技术特征、创作意图十分接近，皆欲通过音乐创造出恬静怡人的氛围，这是体裁本身所决定的；（2）二者都具有以八分音符为一拍的三拍子律动，其旋律皆十分优美，皆带有不少装饰性的经过句。此外，二者皆始于大六度音程（见谱例4－3－6，4－3－7）。

谱例：4－3－6 菲尔德：《A大调夜曲》第1～4小节（引子）



谱例：4－3－7 肖邦：《♭E大调夜曲》第1～5小节





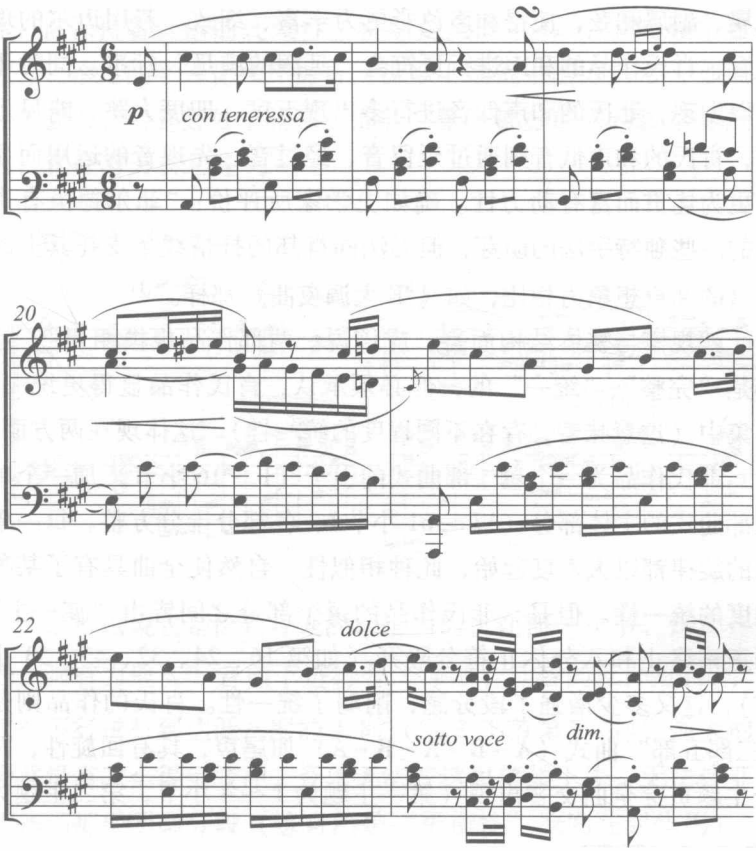
如音乐史书所言，肖邦的确受到了菲尔德的影响。这意味着，菲尔德的作品曾对肖邦的创作产生了不小的积极作用，这是一个已经发生了的客观的价值事实。在此，我们所关心的是两部作品的质量。

面对这样两部高度相似的作品，人们既可以对二者的所有相似方面作出整体比较，如对二者的旋律、和声、体裁、曲式、表演媒介、表现内容等方面一一作比较，并在此基础上对其给出一个总体评价；也可就二者彼此相似的任何一个或几个方面作部分比较，并给出一个部分评价，如何者的“和声”更优质。由于两部作品诸方面高度相似，因此，对二者进行整体比较，实际上是建立在各部分比较之基础上的，其思路是从部分到综合。下面我们依此思路比较。

就主题旋律而言，我们或许难以说两部作品中何者的主题旋律更好，菲氏的主题旋律（17～24 小节，谱例4－3－8）多在中音区展开，不超过八度音域，但却十分舒缓、优雅，完全符合

《夜曲》的基本要求；肖氏的主题旋律（1～4 小节，谱例 4－3－7）则在相对较高的音区中展开，跨越音域达十度，且同样优雅，同样符合《夜曲》的基本要求。

谱例：4－3－8 菲尔德：《A 大调夜曲》第 17～24 小节（主题旋律）



就和声而言，菲氏的《夜曲》的确不如肖氏的《夜曲》“丰富”，如两部作品主题旋律的和声安排。菲氏作品（17～24 小节，谱例 4－3－8）的和声进行为：T－D_7－SⅥ－SⅡ－DⅦ$_7$－T

$-K_4^6-D$（第一句）；$T-D_7-T-D_7-T-S\text{II}_7-D_7-T-D_7-T$（第二句）。肖氏作品（1～4小节，谱例4-3-7）的和声进行为：$T-D\text{VII}_3^4-T-D_7/S\text{II}-D\text{VII}_3^4/S\text{II}-S\text{II}$（第一句）；$D_7-D_5^6/S\text{VI}-S\text{VI}-D\text{VII}_7/D-D_7-T$（第二句）。可见，菲氏所使用的多为较简单的自然音和弦，和弦的连接也十分普通，肖氏则多用了重属、副属和弦，使得和声色彩更为丰富、细致。若用迈尔的理论看，肖氏作品的和声进行更符合“延搁的满足”标准。同时还可以发现，菲氏的和声低音进行多出现五度、四度大跳，略显生硬，肖氏的和声低音则通过延留音、经过音、先现音的运用而显得更为连贯而富有动力性。确如史学家所评价：“菲尔德虽有肖邦的一些独特手法的萌芽，但无法同肖邦的抒情线条支托其上的丰富的和声想象力相比，如《♭E大调夜曲》那样。”①

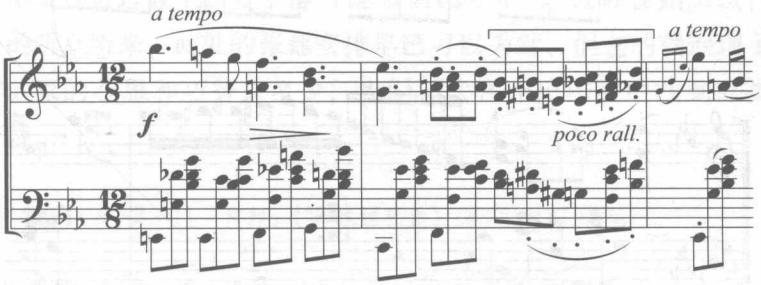
就规模与整体结构而言，应该说，两部作品规模相当②，且都是“完整”、“统一”的，但必须承认，肖氏作品显得更统一、更集中（这意味着，存在不同程度的统一性）。这体现在两方面：（1）菲氏作品为一个单二部曲式的引子（1～16小节）加一个单三部曲式的主体部分（17～61小节），各部分十分方整。每一乐句的旋律都以大六度起始，此种相似性，自然使全曲具有了某种程度的统一性。但是，菲氏作品的每个部分之间皆由“属—主”的正格终止和八分休止符分隔开（如第16、24、32、45、53小节），这又多少增强了段分感，削弱了统一性。肖氏的作品则是“三部五部”曲式（A-B-A-B-A）加尾声，具有回旋性，两个主题贯穿全曲交替出现（第一主题为1～4小节，第二主题为

① 格劳特、帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1996年版，第632页。

② 菲尔德《A大调夜曲》共61小节，肖邦《♭E大调夜曲》共34小节，但前者为八六拍，演奏时长约4分多钟，后者为八十二拍，演奏时长约4分多钟，实际规模相当。

9～12 小节），尾声处出现第三主题（25～28 小节）。表面看来，前者的引子加单三部曲式和后者的三部五部曲式难分孰高孰低，但是，后者的整个发展过程一气呵成，我们找不到一个间断之处，结构内聚力更强。即使在某些段落之间的连接处，旋律声部落在了稳定的主音上，和声伴奏却仍然继续着三拍子律动的织体，以保持着音乐的连续性。特别是全曲第 12 小节的那个连接部分。这里的半音化和声进行（见以下谱例中的方括号）如此巧妙、圆滑，恰到好处地将第二部分与第一部分的再现段落连接起来，真可谓天衣无缝①：

谱例：4－3－9

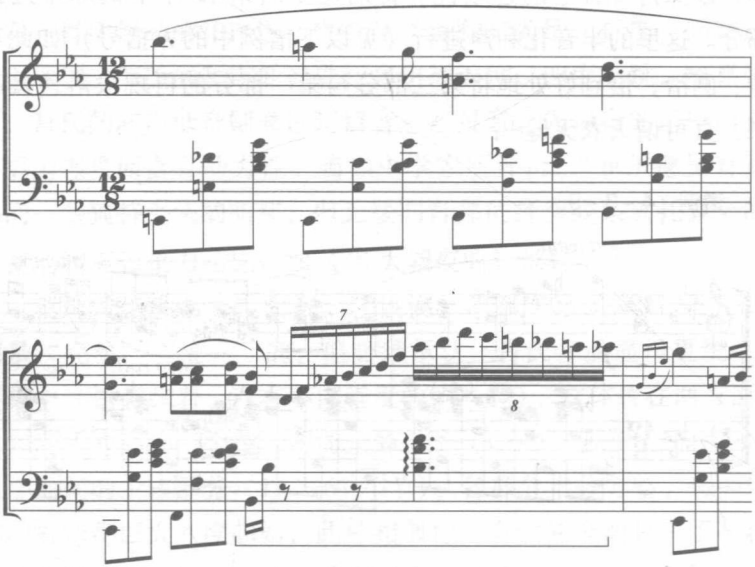


之所以说它是恰到好处的，是因为，在前一小节，旋律声部如此强有力地从♭b 音向下进行着（伴随着低音的反向进行），当这个下行进行到达低八度的♭b 时（第 2 小节第 7 拍），强大的冲力并没有完全得到缓冲，音乐无法在这里停顿下来，无法像菲尔德作品那样明确分段（这自然是“平衡性”原则在起作用）。因此，肖邦敏锐的音乐审美判断力迫使他写下了一系列不协和的经

① 在帕利斯卡选编的《诺顿音乐史谱例集》中，作者曾特别赞扬了该片段的和声想象力。参见 Palisca，Claude V. *Norton Anthology of Western Music. Forth Edition.* W. W. Norton & Company. 2001，p. 353.

过和弦，把音乐的冲力自然而然地导向主题再现。这一系列半音化的和弦，无疑又进一步造成了听众强烈的对稳定目标的期待，符合“延搁的满足”或“有方向性”之要求。不妨设想，若换一位平庸些的创作者，他可能会将该连接句写成这样：

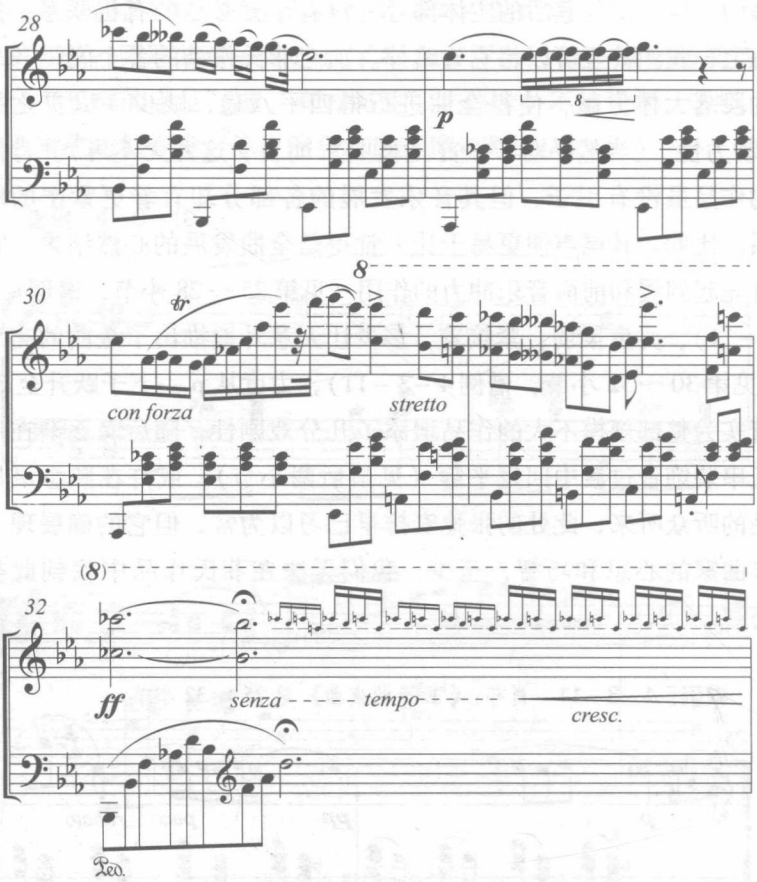
谱例：4－3－10



以这种方式连接，无论在听觉上还是在技术风格上都是允许的，但却远没有原作的质量高。一方面，它中断了旋律声部的进行（第2小节第7拍），由此削弱了音乐的“连贯性”。另一方面，这里在技术风格所允许的范围内，仅用了一个和弦，即♭E大调的属九和弦（见方括号），若要让它同时完成缓和前文冲力，及导向主题再现的双重任务，似乎有些单薄。(2) 从整个音乐发展逻辑的设计来看，肖氏的逻辑似乎更让人信服。菲氏作品比肖氏作品多出一个引子，虽具有开场白的作用，即预先渲染一下宁

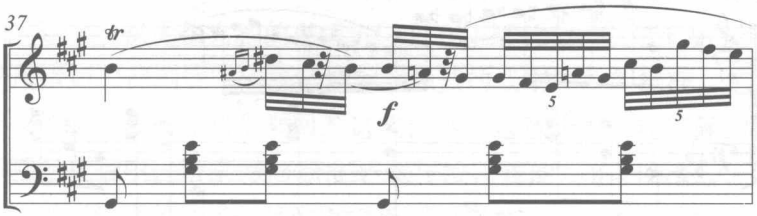
静的气氛，却与其后的主体部分并没有十分必然的有机联系，换言之，我们甚至可以将它省略掉。加之菲氏作品的各个间隔开来的段落大体方整，使得全曲进行得四平八稳，缺少一以贯之的“动力性”（当然，对于一首《夜曲》而言，这并无不可）。肖氏的作品虽没有引子，但其音乐发展的各部分却有着更紧密的联系。比如，其尾声便更易于让人觉得是全曲发展的必然结果，它首先起到缓和前面音乐冲力的作用（见第25～28小节，谱例4－3－11），力度柔弱；紧接着，多少让人意外地推出了全曲的高潮（见第30～32小节，谱例4－3－11），力度从p一下子跃升至ff，着实为整部规模不大的作品增添了几分戏剧性；随后又逐渐在一长串装饰音过渡中回复平静（见最后两小节）。或许在熟悉该作品的听众听来，此处的张弛安排早已习以为常，但它的确展现了作曲家的心思和巧智，至少，我们无法在菲氏作品中找到此类巧智。

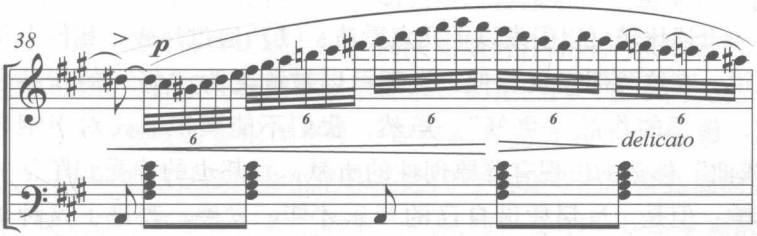
谱例：4－3－11 肖邦：《♭E大调夜曲》第25～32小节

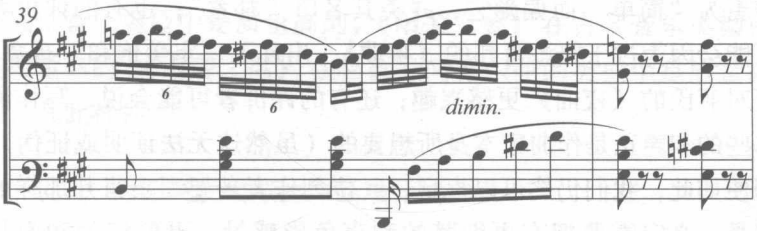


在装饰音运用方面，虽然菲尔德的装饰音写法对肖邦产生了明显的影响，但是，就这两部作品而言，前者的装饰音有时候略显冗余，如第 34 ～ 35，37 ～ 39 小节（谱例 4 - 3 - 12），由此，多少削弱了音乐流动的“连贯性”。这让人想到意大利歌剧中那些为了追求华丽效果而削弱了剧情连贯性的歌手们。而在肖邦作品中，装饰音的运用是适度的（如第 16、24 小节，谱例 4 - 3 - 13），这些装饰使得音乐偶尔微妙地游离于节拍之外，却又不至于明显打断乐思的连贯性。

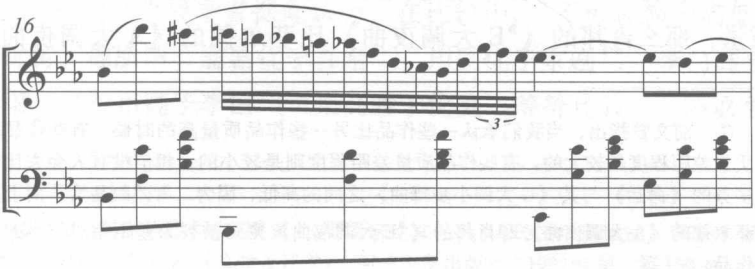
谱例：4－3－12　菲尔德：《A 大调夜曲》第 37～40 小节

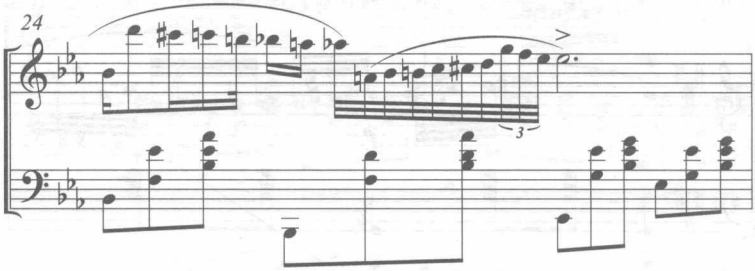






谱例：4－3－13　肖邦：《$^{\flat}$E 大调夜曲》16、24 小节





上述比较可以引发以下几点看法：(1) 通过比较，我们有理由说，在这两部高度相似，且都可以被称之为“好”的作品之间，肖邦的作品“更好”。虽然，我们不能漠视菲氏对于钢琴“夜曲”体裁的出现有着原创性的贡献，肖邦也的确受到了他的影响，但是，肖邦凭借自己的音乐才能，发展、改进了这种体裁，并最终超越了菲尔德①。有些评价者可能会因为菲尔德的和声更为“简单”而偏爱它，并美其名曰“朴素”；也有的评价者可能会因为过于熟悉肖邦的《夜曲》，出现了“审美饱和”现象，而对菲氏的《夜曲》更感兴趣；还有的评价者可能会说，写作简单些的和声正是作曲家本身所想要的（虽然这无法证明或证伪）。即便如此，我们仍然可以肯定，一位创作者若要写出肖邦那样的作品，必定需要拥有更细腻的和声色彩感触，更熟练的和声技术，更高超的结构驾驭力，甚至，还需要更多的灵感。因此，笔者承认，肖氏的《夜曲》在质量上“更好”。如果我们谈论的是质量，那么肖邦的《♭E 大调夜曲》比菲尔德的《A 大调夜曲》

① 前文曾指出，当我们承认一些作品比另一些作品质量高的时候，有些作品间的质量差距程度是较大的，有些作品质量差距程度则是较小的，相信没有人会去比较贝多芬的《命运》与其《G 大调小步舞曲》之间的高低，因为二者差距甚大，而上文的菲尔德的《A 大调夜曲》和肖邦的《♭E 大调夜曲》则可被视为差距相对较小的一对作品。

更有质量，如果我们谈论的是价值，那么，若有人说肖邦的《$^{\flat}$E大调夜曲》更有价值，有人却说菲尔德的《A大调夜曲》更有价值，这完全是无伤大雅的事情。(2) 在上述比较中，我们并没有动用诸如“深刻性”、“复杂性”、“强烈的戏剧性”等标准，正如前文所言，夜曲体裁常常回避这些标准，这意味着，在实际的音乐质量比较中，所采用的标准必须与被比较的对象相匹配。(3) 上文的讨论因关注了作品的方方面面而属整体比较方法，若仅取其中任何一个或两个相似点——如和声、整体结构或装饰音方面进行比较，则为部分比较。(4) 高度相似的作品并不仅限于西方传统调性和声音乐（特别是钢琴音乐）的范围内，在不同历史时期、文化、地域的音乐风格中，皆存在着高度相似的作品。由此，只要我们承认高度相似的作品之间存在着可比质量高低的情况，便承认了某些音乐作品在它自己所属的类型中是质量高的。如埃尔加的《爱的致意》在小提琴小品中是质量高的，《草帽歌》在通俗音乐类型中是质量高的，《阳关三叠》在古琴音乐类型中是质量高的，《山鹰之歌》在秘鲁民间器乐曲的类型中是质量高的，凡此种种。

（二）两部高度相似的作品难分伯仲

周恩来曾对两位大文豪——鲁迅和郭沫若——进行了比较，其最终结论为：“鲁迅是鲁迅，郭沫若是郭沫若，‘各人自有千秋’。”① 有文学界学者据此认为：在比较中，“不可轻易分高低，定优劣，像所谓‘悲剧优于喜剧’、‘川剧优于京剧’、‘李白高于杜甫’、‘杜甫高于李白’、‘崇高胜于优美’等等比较，是不必要

① 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979年版，第6页。转引自李国华：《文学批评学》，河北大学出版社，1999年版，第159页。

的，也是不妥当的。”① 我们可以说苏轼词的风格是“大江东去”的豪放，柳咏词的风格是“晓风残月”的柔婉，却不宜说“大江东去”优于“晓风残月”或反过来。类似的观点在音乐界也有表达，如宋瑾所言：“承认美的不可比性，就是承认不同种类、不同样式、不同风格的存在都具有合理性，并且在各自都达到自身成熟、完备的情况下，彼此没有高下之分。”② 以上言论皆说明，两部艺术（音乐）作品或两位艺术家之间往往存在着难分伯仲的情况。下面，首先关注高度相似的作品之间难分伯仲的情况。

1. 肖邦的《♭E 大调夜曲》与《♯c 小调夜曲》

若仍以《♭E 大调夜曲》（Op. 9，No. 2）为例，将其与肖邦另一部作品《♯c 小调夜曲》（编号外，约 1830）作比较，便可能遇到难分伯仲的情况。虽然后者在情绪表现上比前者多了几分感伤，但在创作时间、风格、体裁、规模等方面③，二者仍十分相似。

就结构而言，如前述，《♭E 大调夜曲》为三部五部曲式，具有回旋性，两个主题贯穿全曲交替出现，尾声处又引入第三主题并推向全曲高潮，此结构颇自由，富于即兴性。《♯c 小调夜曲》则为规则的单三部曲式，并未在结构上作过多创新。

就旋律而言，两部作品的旋律皆委婉动人，符合夜曲的基本要求，硬要比个高低似乎意义不大。

就和声而言，《♯c 小调夜曲》的色彩想象力并不逊色于前者，

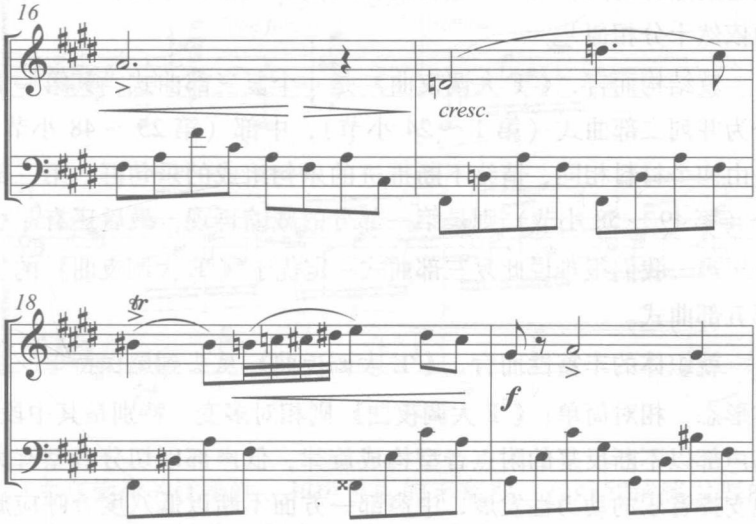
① 李国华：《文学批评学》，河北大学出版社，1999 年版，第 160 页。

② 宋瑾：《美的不可比性与审美等价原理》，《艺术论丛》，1990 年第 3 期。

③ 《♯c 小调夜曲》共 62 小节，四四拍为主，实际演奏时间约 4 分多钟，与《♭E 大调夜曲》规模相当。

比如，其第一部分末尾终止式前♭Ⅱ和弦的闪现（第17小节，谱例4－3－14），着实增强了音乐进行的悬念：

谱例：4－3－14 肖邦：《♯c小调夜曲》，第16～19小节



又如，乐曲中段的三次转调（A大调—♯c小调—♯G大调），获得了丰富的色彩对比。再如，乐曲结尾处终止于同名大调上，也为全曲打上一抹亮色。

就织体而言，二者皆为单一织体形态，音乐性格皆不复杂，这当然与二者规模较小有关。

就情绪表现的丰富性而言，《♭E大调夜曲》总体明朗，尾声处掀起波澜，情绪表现幅度较大。《♯c小调夜曲》则总体伤感，情绪表现幅度虽小，却如涓涓细流沁人肺腑。

面对这样两部各有千秋的作品，似乎难以简单断言孰高孰低。

2. 肖邦的《♭E 大调夜曲》与《♯F 大调夜曲》

同理，若再将《♭E 大调夜曲》（Op. 9，No. 2）与肖邦创作于1832 年的《♯F 大调夜曲》（Op. 15，No. 2）进行比较，或可能再次遇到这种情况。两部作品在创作时间、风格、体裁、规模等方面依然十分相似①。

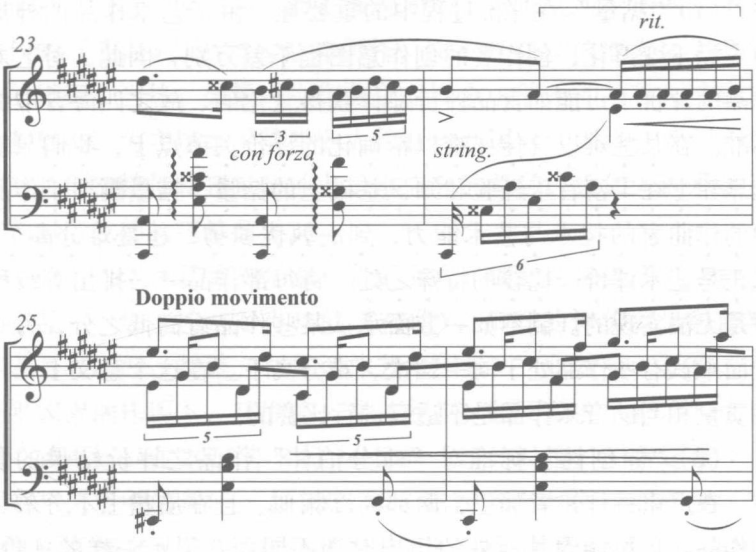
就结构而言，《♯F 大调夜曲》是一个复三部曲式，其第一部分为并列二部曲式（第 1 ～ 24 小节），中部（第 25 ～ 48 小节）是由四个材料相同、情绪不断推进的乐句组成的乐句群，第三部分（第 49 ～ 58 小节）则是第一部分的减缩再现，最后还有 4 小节尾声。我们很难说此复三部曲式一定优于《♭E 大调夜曲》的三部五部曲式。

就织体的丰富性而言，《♭E 大调夜曲》从头到尾保持单一织体形态，相对简单；《♯F 大调夜曲》则相对多变，特别是其中段，高声部以不断反复的附点音型构成旋律，低声部以切分音型有力地支撑音乐的动力性发展，中声部一方面不断以低八度音呼应旋律，另一方面又以分解和弦音型强化和声效果并推动乐思不断前行（可参见谱例 4 – 3 – 15 的第 25、26 小节）。如此复杂的织体设计不仅显露出作曲家构形求变的心思，也表现出比《♭E 大调夜曲》更强烈的心理张力，当然，也需要更高难度的演奏技术来实现。

但就段落衔接而言，《♯F 大调夜曲》似乎不及《♭E 大调夜曲》那般圆滑，如后者第 12 小节的小连接（谱例 4 – 3 – 9），就比前者第 24 小节的小连接（谱例 4 – 3 – 15 方括号部分，此处是该作品第一部分与中部的衔接）更圆滑、更显不俗、更有考究：

① 《♯F 大调夜曲》共 62 小节，四二拍，实际演奏时间约 3 分多钟，与《♭E 大调夜曲》规模相当。

谱例：4－3－15　肖邦：《♯F 大调夜曲》，第 23～26 小节



而在旋律的优美性、和声色彩的丰富性、音响和情感发展的逻辑性方面，两部作品则各有千秋、难分高下①。可以说，若作部分比较，两部作品各有所长，若作整体比较，二者总体质量相当。若硬要就总体质量给出孰高孰低的结论，似乎意义不大。

3. 几点阶段性讨论意见

本章虽着意于讨论作品的质量问题，却仅为了说明作品之间存在着可比质量高低的情况，由此确保作品“内在价值”的客观性，并限制极端的相对主义价值观。但笔者不赞成走向另一个极端——极端的绝对主义，即为众多作品一一排出高、低等级的秩序，这既是不可能的，也是徒劳的。在此有四点进一

① 《♭E 大调夜曲》将其高潮安置在全曲末尾，颇为独特；《♯F 大调夜曲》则将其高潮安置在全曲中段，此手法虽较为常见，但该高潮部分的音响张力幅度和感情表现幅度却略微超出了前者。由此，难以简单断言孰高孰低。

步讨论。

（1）“掂量”在评价过程中的重要性。由于艺术作品的外形与内涵千变万化，创作者的创作意图也千差万别，因此，对艺术作品的评价不可能如食品评价那样获得量化的、放之四海皆准的标准。在某些难以言传、难以精确化的评价关节点上，我们只能依靠建立在丰富音乐经验和知识基础上的掂量，掂量凝结于作品中的作曲家的技术与艺术能力，到底孰优孰劣，还是难分高下。这正是艺术评价、比较的特殊之处。将每部作品一一排出等级秩序是无法实现的。倒不如一方面承认某些作品有高低之分，另一方面承认有些作品处于同一档次，难分高下。在这个意义上，一些质量相当的音乐作品是不适宜进行比赛的。

（2）“原创性”标准对“难分伯仲”作品之评价结果的影响。在严肃的评论者那里，两部高度相似、且在质量上不分伯仲的作品，仍可能因其所处的历史时期不同而获得不一样的评价。如肖邦的《前奏曲》（Op. 28 之 4）和里亚多夫的《前奏曲》（Op. 40 之 3），若孤立地讨论二者的技术水平或审美效果，二者或许是难分高下的①。但是，由于肖邦的前奏曲问世在先，因此更具原创性，人们多半会将殊荣赠与问世更早的作品，以表示对作曲家原创精神的尊重。至于问世较晚的作品，也许是一部模仿之作，也许仅是无意偶合之作，对此，我们无法证明，也无法证伪。如果是一部模仿之作，其质量必会大打折扣——这或许正是里亚多夫的《前奏曲》在历史地位上不那么突出的原因。如果是

① 两首前奏曲皆为调性和声风格，规模都十分短小。里亚多夫作品为 22 小节，慢板速度，一部曲式，偏重于复调织体。作品可分为三句（4 + 4 + 14），前两句较方整，第三句作裁截发展，并有较大起伏。乐曲以小二度动机展开全曲，颇具统一性。肖邦作品则为 25 小节，广板速度，一部曲式，主调织体，可分为规模相近的两句（12 + 13），高潮安排在全曲中后部（16 ～ 18 小节）。作品同样以小二度作为旋律发展的动机。假如我们不考虑这两部在风格、规模、发展手法上颇为相似的作品的问世时间，便不易简单定夺何者更优。

一部无意偶合之作，我们只能在尊重这位创作者劳动的同时，指出他对已有音乐文献的了解不够全面。至于上文所举的两对不分伯仲的《夜曲》，因同为肖邦所作，而不存在模仿他人或无意偶合的嫌疑。当然，如果一位作曲家在继承了前人的某种创造成果的基础上，为之增添了某些令人信服的新因素，那么，人们仍然会对其创造精神和超越精神表示出应有的尊敬，正如人们承认了肖邦对菲尔德的超越那样。

（3）非艺术因素对质量评价的介入。面对两部处于同一档次的作品——如上述两对肖邦的《夜曲》，不同的评价者仍可能对二者各有所好，甚至，在许多非艺术因素——如宣传、炒作、不公平因素的作用下，其中某一首《夜曲》极可能在人们心目中比另一首更好。在2006年8月14日的《纽约时报》上曾记载了一次钢琴比赛中的纠纷。在2006年于巴西圣保罗举行的维拉·罗伯斯国际钢琴比赛（Villa－Lobos International Piano Competition）中，一位以色列钢琴家、该比赛的原任评委会主任伊兰·雷赫特曼（Ilan Rechtman，1953～）状告圣保罗交响乐队的指挥兼艺术总监、本次比赛的组织者约翰·涅赫琳（John Neschling，1947～）对选手视频小样的选拔过程进行了不良干预，从而影响了11位选手的晋级。雷赫特曼说，涅赫琳曾告诉他："这是政治性的选拔，每个国家选一个"，"让我们选3个中国人，但巴西人必须多于中国人。这毕竟是巴西的比赛"。随后，纽约时报记者采访了涅赫琳，涅赫琳否认自己曾有任何不良行为，他说：雷赫特曼已被免职，他的行为在道德上不可接受，此人若留下，将影响比赛的诚信，比赛中的确存在政治因素，但只涉及文化政治（cultural politics），组织方仅想让维拉·罗伯斯的音乐在世界上更为普及，这是唯一的政治因素。涅赫琳继续说：雷赫特曼意欲违反视频小样的评判规则，改变另一位评委吉尔伯托·提内蒂（Gilberto Tinetti，1932～）判定的名次。雷赫特曼则向记者辩

解：有一位优秀的中国钢琴家被排在靠后的名次，这让他感到十分惋惜，他只想避免此次钢琴比赛成为众人笑柄。记者又采访了提内蒂，他愤怒地指出：评委会并没有要把这位强有力的中国选手排除在外的意思，而是因为音乐评价是一个高度主观的过程，自己的趣味和雷赫特曼不一致。而就在上述问题还未弄清楚的时候，雷赫特曼和其他一些评委又揭发出新的情况：一些参赛者对参赛光盘作了编辑，不真实，本应取消其参赛资格，却有两人进入了决赛。一番争执之下，11 位评委中有 7 人退出了评委会，似乎都在怀疑此次比赛的公正性①。

世界上总有许多事情是说不清楚的，特别是艺术评价领域中的事情。以上事例到底孰是孰非并不是本书十分感兴趣的事情，真正值得注意的是，的确常有不公正因素介入到艺术质量评价中来（上例涉及表演评价，而在作品质量评价中也存在类似现象），更让人感到无奈的是，许多不公正行为可能被“艺术趣味是主观的、因人而异的”这样一种观念所掩盖。对此，除了寄希望于艺术评判群体中大多数人的道德觉悟之外，别无他法。

（4）发现“难分伯仲”作品的独特性。当一位艺术质量的评价者面对两部难分伯仲的作品时，有必要把握两点：其一，此时仅需比较两部作品的异同，而无须比较它们的高低。所谓比较异同，即发现两部作品各自的独特魅力，发现二者之所以能达到高质量的个性化手段，如此足矣。其二，当不同主体对同一档次的作品各有所好时，对于理论研究者来说，与其去深究，倒不如承认，在这有限的范围——即同一档次、高度的作品范围——之内，作品的质量仍具有多样性和相对性。这仍是一种“有限的差异”现象。

---

① 参见《纽约时报》网站：http：//www. nytimes. com/2006/08/14/arts/music/14comp. html? pagewanted = all

二、部分相似的音乐作品的质量比较

（一）两部部分相似的作品可比质量高低

1. 部分比较与整体比较

首先要提及的是美国哲学家迪基的理论。他曾在《艺术评价》一书中吸收了另一位学者布鲁斯·沃马仁（Bruce Vermazen，生年不详）的观点，并以严密的分析哲学思维发展了一种精致的艺术作品比较理论。其根本观点在于："对艺术作品进行评价性的比较以及区分它们的档次，必须是对艺术作品共同点的估量。"① 由于不同的艺术作品既可能有共同点，也可能有不同点，因此，所有艺术作品皆不可能"完全比较"，而只能就共同点作"有限比较"（Limited comparisons）②。所谓有限比较，也就是本书所说的部分比较。比如，两部作品在表演媒介上一致（如都为钢琴独奏而作），但却运用了不同风格的音高组织规则（如其中一者属于调性和声风格，另一者属于无调性风格），人们似乎更易于就乐器法水平对它们作出比较，却难以就音高组织水平作出比较。

但是，上述观点并不是唯一的，在笔者看来，面对部分相似的两部作品，人们除了可作部分比较，也同样可作整体比较。这里至少有两种情况：

其一，如果其中一部作品在自身给定的要求中作得出色，另一部作品在自身给定的要求中作得平庸、粗糙，那么，在"是否展示出人类更高的音乐创作能力"的意义上，前者仍在理论上高于后者。如迪基所言，一首诗的精细的韵律和一幅画的斑斓的色彩虽然不是同一类型的特征，但如果前者达到了很高的程度，后

① Dickie, George. *Evaluating Art* [M]. Temple University Press. 1988, p. 162.

② 同上，第14页。

者则仅处于很低的水平，那么，它们仍然是可以比较的[①]。诗与画作为不同的艺术形式尚且可比，两部部分相似的音乐作品之间便更是存在着整体比较的可能性。之所以说在自身给定要求中作得出色的作品“在理论上”高于粗糙的作品，是因为，在现实中硬要对一切部分相似的作品进行比较，似乎没有太大意义。比如，一部出色的调性和声风格的交响曲和一首粗糙的调性和声风格的钢琴夜曲，二者可谓部分相似（音乐风格相似，但规模、体裁、表演媒介等不同），若将它们进行比较，相信大多数人会认为前者更优。若反过来，将一部粗糙的调性和声风格的交响曲和一首高质量的调性和声风格的钢琴夜曲进行比较，到底谁的质量更好？前者规模更大、更复杂，要想达到高质量更为困难，后者相对短小，要想达到高质量相对容易。我们能否说，一首优秀的钢琴夜曲比一部粗糙的交响曲更好？虽然在当前的语境中，提出这一问题是自然而然的，但是，该问题本身并没有太大意义。因为，一部夜曲若已然在其体裁范围内被认可了，它就是高质量的，而一部交响曲，若在其体裁范围内被视为粗糙的，那么，它的质量就是不好的。硬要比个高低确有庸人自扰之嫌。

其二，更值得探讨的情况是：假若两部部分相似的作品在各自给定的要求内皆作得十分成功、巧妙、充分，是否仍然可比？如一首出色的调性和声风格的夜曲和一首出色的调性和声风格的交响曲可比吗？答案是肯定的，在这种情况下，有必要更多地求助于超风格的标准。此处需强调“分量”概念。

2. 据量作品的“分量”

“分量”和“质量”是紧密相关的一对范畴，却又有微妙的区别。当人们说一部作品“有分量”的时候，往往也是对该作品质量的一种称赞，而当人们说一部作品“有质量”的时候，则未

① Dickie, George. *Evaluating Art* [M]. Temple University Press. 1988, p. 166.

必包含了“有分量”的所有内涵，因为，该作品可能是在一个较小的规模中做得很精细。作品的分量至少体现在三个彼此联系的方面：（1）体现在作品的规模及其横向（旋律）、纵向（和声、复调、织体）的复杂程度、丰富程度上。这当然包括了迈尔所说的“延搁的满足”，因为，“延搁的满足”也可以被理解为横向的复杂或丰富①。一个简单的道理在于，要创造规模宏大、复杂的作品，需要更强大的技术驾驭力、更丰富的乐思、更艰苦的劳动，以及克服更多的困难。这些因素作为创作者注入作品的能力、经验、知识、才情，构成作品分量的一个方面。（2）分量也体现在作品的创新性方面。如果一部作品在保证了规模方面的分量基础上，同时有所创新，那么，该作品必定要耗费创作者更多的脑力，必定迫使创作者作出更多的探索，同时，也必定显露出创作者更大的勇气，这一切构成作品分量的另一方面。（3）分量还体现在作品的情感、思想内涵的深刻程度、宏大程度上。更富于内容深刻性的作品，往往要求创作者作出更多、更复杂的音乐之外的思索和体验，它们虽可能通达万物事理，联络天地人伦，但最终总是切实地影响着音乐音响的外形。没有人会否认，那些关涉离别的痛苦、理想的追寻、与命运的抗争、幸福的泪水、爱情的喜悦、虔诚的信仰等话题的情感，要比单纯的优美、节庆的喧闹、富于光泽的华丽、多愁善感的抒情来得更有分量。

---

① 虽然，前文指出复杂的作品未必是好作品，但若一部作品既满足了基本要求（如有机统一、适当等），又具有更高的复杂度，那么，往往会得到更高的赞扬。自然，关于复杂性的论述已屡见不鲜：（1）比尔兹利便将其视为最重要的三个艺术评价标准之一；（2）宋瑾也说，审美等价原理虽尊重审美的真实和主体的不同选择，“但是，等价原理并不认为不同复杂程度的美等价。”（宋瑾：《美的不可比性与审美等价原理》，《艺术论丛》，1990 年第 3 期）；（3）周海宏则说：“由于体验的丰富性是与形态的复杂性直接对应的，因此从以上美学原理出发可以推论，对于同等艺术质量的作品来说，在人们的审美价值判断中，相对简单的作品的审美价值低于相对复杂的作品。”（《有关“高雅音乐”与“通俗音乐”审美价值问题的分析》，《人民音乐》，2005 年第 11 期）。

可以说，上述三个方面的分量与前文所提及的超风格、超体裁、超文化的音乐质量评价标准密切相关，这些标准可以通过不同的音乐风格手段来满足。正因为有这些标准的存在，卡尔·波普尔才会说："用什么风格表现，或者用什么语言写作，几乎与作品的质量全然无关。"①

如果两部作品在各自的要求中都做得十分出色，那么，综合分量更重的那部作品质量更高。

之所以要强调作品的"分量"，无疑是为了确证一部作品所折射出来的"人"的更强大的审美力、构造力、创造力、情感力和思想力，即马克思所说的人的本质力量。当我们面对瓦格纳的乐剧《尼伯龙根指环》时，无法不惊叹于它那气势恢宏的音乐、戏剧构思和强烈而持续的情感激流；当我们面对斯特拉文斯基的《春之祭》时，无法不折服于它那毫不羞涩的革新勇气和粗野狂放的音乐气质；当我们面对柴科夫斯基的《悲怆交响曲》时，也无法不被它那无尽的悲苦和真挚的柔情所打动。这便是一部杰出的音乐作品在我们心灵中留下的分量。正因为分量之故，许多质量较高却分量较小的作品，如肖邦的《♭E大调夜曲》，舒伯特的《鳟鱼》，埃尔加的《爱的致意》等，并没有被人们视为音乐历史文献中最重要的作品②。

---

① 贡布里希：《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989年版，第357页。

② 也许人们会问，质量与分量这两个概念具有怎样的关系？本书以为，二者并非两个处于完全并列关系的概念。由于分量包含了复杂程度、创新程度、深刻程度三个评价参数，因此，我们可以将分量视为作品质量评价、比较过程中必需考虑的重要方面。值得注意的是，较小的分量，并不意味着作品质量不高，如舒伯特的《小夜曲》，只要某作品在自身给定的要求内作得较成功，它就是质量较高的；同理，较大的分量或许有助于作品质量的提高，但并不意味着某作品在某方面有了较大的分量（如一部十分复杂的作品或一部十分新颖的作品），它就一定是高质量的。如前述，一部复杂、长大的作品，也可能是累赘、冗长的。总之，分量是质量评价、比较的重要方面，而高质量的作品并不必然拥有较大的分量，亦即，较大的分量并非高质量作品的必要、充分条件。

有趣的是，艺术作品是千差万别的，每一部音乐作品的分量分布——亦即复杂程度、创新程度、深刻程度三者在一部具体作品中的比重关系——常常是不一样的。一部在规模、复杂性上颇具分量的作品，可能在表现的深刻性上没有太多建树，如理查·斯特劳斯（Richard Strauss，1864～1949）的《梯尔的恶作剧》、斯特拉文斯基的《管乐协奏曲》；一部倾吐了人间最真挚情感的作品，可能在规模上异常短小，如意大利民歌《请别忘了我》和《负心人》；至于形式的创新性，虽可增强作品的分量，但如前述，它并不是一部高质量作品的充分条件，只有与其他条件联合起来，才可能造就一部高质量的作品。

在现实的音乐质量评价中，人们不可能抽象地断言三个与分量有关的方面何者为最，更不可能以数学方式标示出一部作品三方面分量的比重关系，而仅能凭借敏锐的审美判断力和经验知识对作品的综合分量作出掂量①。在那些分量悬殊的作品——如贝多芬的《英雄交响曲》和他的钢琴小品《致爱丽丝》之间，当然无需作过多的掂量便可判断其轻重，但在另一些作品——如肖松（Ernest Chausson，1855～1899）的小提琴曲《音诗》和李斯特的交响诗《塔索》之间，我们就不得不去作更多的掂量了，甚至有时候还难以割舍其中任意一者。而掂量的实质就是体会两部作品的分量分布及综合分量②。比如，通过掂量，可以说，意大利

① 在考虑艺术作品的分量时，人们难以就作品的综合分量或单方面分量给出数字般精确的评价结论，由此，本书强调“掂量”的概念，它意味着评价者在自己的音乐认知的基础上，依靠以往的经验知识，去体会、估量、斟酌作品的分量，并在心中形成一种类似轻、重般的感受。可以说，评价者难以用数字精确描述自己对作品分量之轻重的感受，这正是艺术评价的独特之处。

② 不可否认，只要一掂量，就不可避免掂量者的主观性，这正是现实中的艺术评价实践最难以用理论语言说清楚的地方。但正如本节开篇所言，艺术质量比较虽不可避免这种主观性，但行家的掂量和外行的掂量却仍不可同日而语，况且，我们在理论上所最终认可的，是行家中多数人的掂量。

民歌《请别忘了我》虽然给人们的心灵带来了无尽感动，但因规模太小，而不可能被视为比《梯尔的恶作剧》更有综合分量的作品。可是，那些有着深刻内容的作品，若在分量上达到一定规模，如拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninoff，1873～1943）的《第二钢琴协奏曲》，那么，行家中的多数人一般会给予更高的评价。而当一部作品兼具规模的复杂、形式的创新、表现的深刻时，如贝多芬的《第九交响曲》，它无疑具备了成为音乐世界中伟大丰碑的充分条件。

3. 肖邦的《♭E 大调夜曲》和贝多芬的《短歌》

下面，我们将肖邦的《♭E 大调夜曲》与贝多芬创作于 1825 年的《♭B 大调弦乐四重奏》（Op. 130）第五乐章《短歌》（*Cavatina*）作一比较，以此说明分量问题。

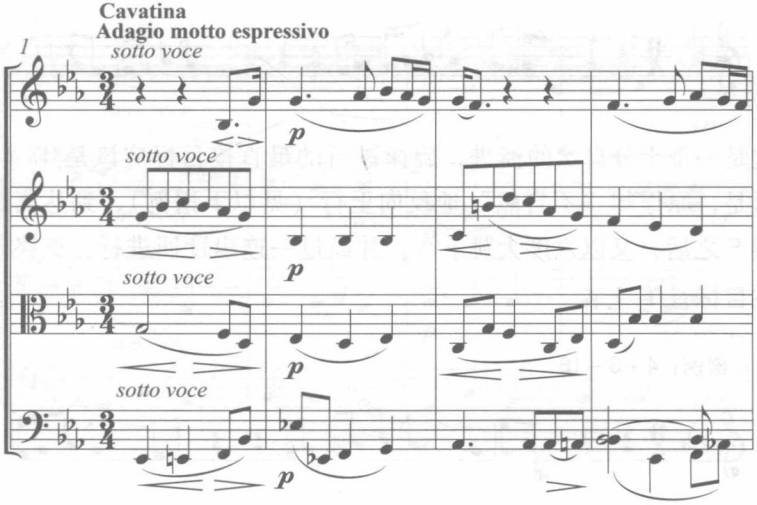
两部作品是部分相似的。在技术规则上，《短歌》与肖邦的《♭E大调夜曲》虽有区别，前者为晚期古典主义，后者为浪漫主义，但由于历史时期相去不远（时隔 5、6 年），二者仍是较为相似的。特别是在调性、和声方面，两部作品都选择了♭E 大调，并且都有着较丰富的和声安排。但《♭E 大调夜曲》在调性色彩上似乎略逊于《短歌》（见下文分析）。在体裁上，前者是弦乐四重奏的一个乐章，后者是一首独立的夜曲，这两种体裁本身是无法比较的。在表演媒介上，两部作品相去甚远，我们似乎无法拿钢琴和四重奏相比，但我们仍可以观察，两位作曲家在这两部作品中是否熟练掌握各自表演媒介的性能。毫无疑问，在这两位大师面前，我们无需担忧这一点。在表现意图上，二者同样有极大的差异，肖邦作品要创造优美的旋律、渲染恬静的气氛，贝多芬作品则要表现某种深沉的痛苦。

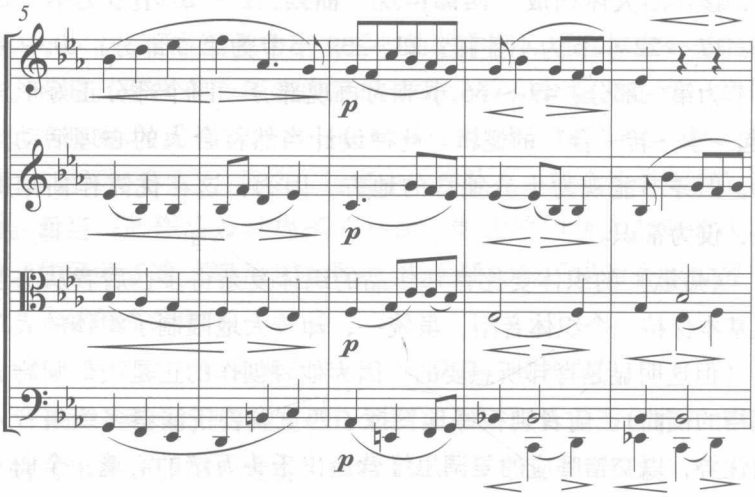
《短歌》共 66 小节，由于速度缓慢，演奏时间比《♭E 大调夜曲》几乎长出一倍，但仍属于较小规模的作品。从宏观结构上

看，该作品大体构成“四部再现”曲式：1～16 小节为第一部分；17～22 小节为小连接；23～39 小节为第二部分；40～48 小节为第三部分；49～66 小节为再现部分。四个部分正好形成“起—承—转—合”的逻辑。此种设计当然符合人的心理活动规律，但并不能视为十分独特的地方，因为，这在优秀作曲家那里，仅为常识。

《短歌》的织体要比肖邦作品的织体复杂得多，后者从头至尾基本保持一个织体音型，虽统一，却较大地限制了织体的表现性（但这明显是肖邦所想要的，因为他要创作的正是类似圆舞曲风格的夜曲）。前者则很好地发挥了四重奏善于演奏多线条音乐的优势，以交错呼应的复调思维营造出千头万绪的心境。全曲开始处，第二小提琴、中提琴、大提琴并不是以伴奏的角色开始演奏，三者皆是旋律化的。特别是二提琴，听众甚至会以为这是作品的主题。就在此时，第一小提琴悄然奏出全曲的第一主题，深沉而适度。两把小提琴你呼我应，有机地交融在一起（第 1～9 小节）。

谱例：4－3－16 贝多芬：《短歌》第 1～9 小节





第一提琴的主题显然是精心设计的，其结构为不方整的 3 + 6 小节结构，颇为特别。在第五小节，一提琴的旋律进行完全在听众的期待之外。若按照最普通的进行，旋律或可如下：

谱例：4 – 3 – 17

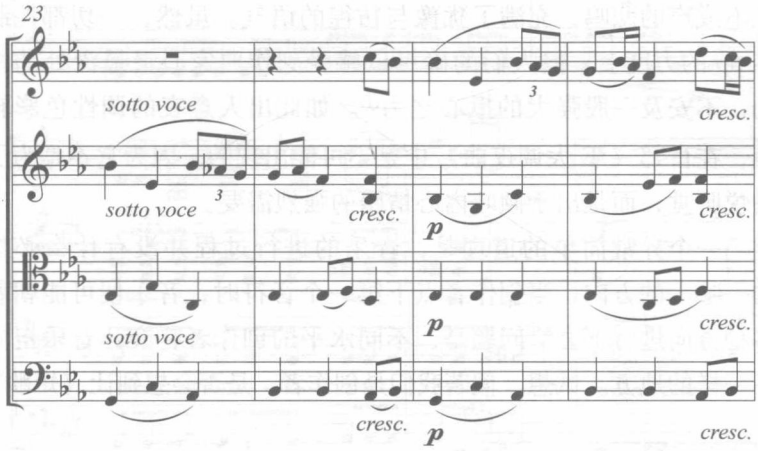
这是一个十分自然的模进，旋律进行的最直接目标应该是$^{\flat}$E 音。可是，原作却“不自然”地反向上行（见以下谱例），到达高点音 F 之后，又以六度大跳下行，并经过一连串迂回进行，最终落在目标音$^{\flat}$E 上：

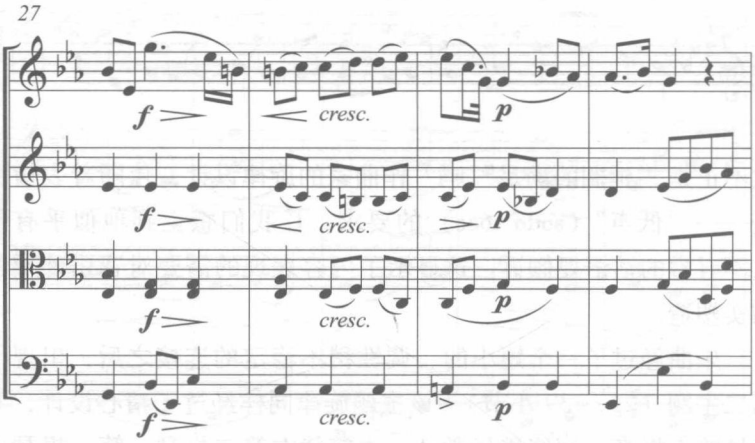
谱例：4 – 3 – 18

这不正是“延搁的满足”吗？作曲家的旋律设计，伴随着表情术语——“低声”（sotto voce）的要求，让我们感觉到他似乎有什么不寻常的话语要倾诉。这显示了内容表现的需要对音乐外形的切实塑造。

乐曲经过了一个短小的、调性稍不稳定的连接之后，出现了第二主题（23～39 小节）。该主题旋律同样经过了精心设计，其音域略有提高，情绪稍显激动，主旋律在第二提琴、第一提琴声部三次重复的乐汇（23～30 小节，谱例 4－3－19）和第三次陈述时的十度大跳，似乎在暗示作曲家正艰难地求索些什么。自然，这一切很好地履行了“承”的任务。

谱例：4－3－19 贝多芬：《短歌》，第 23～30 小节



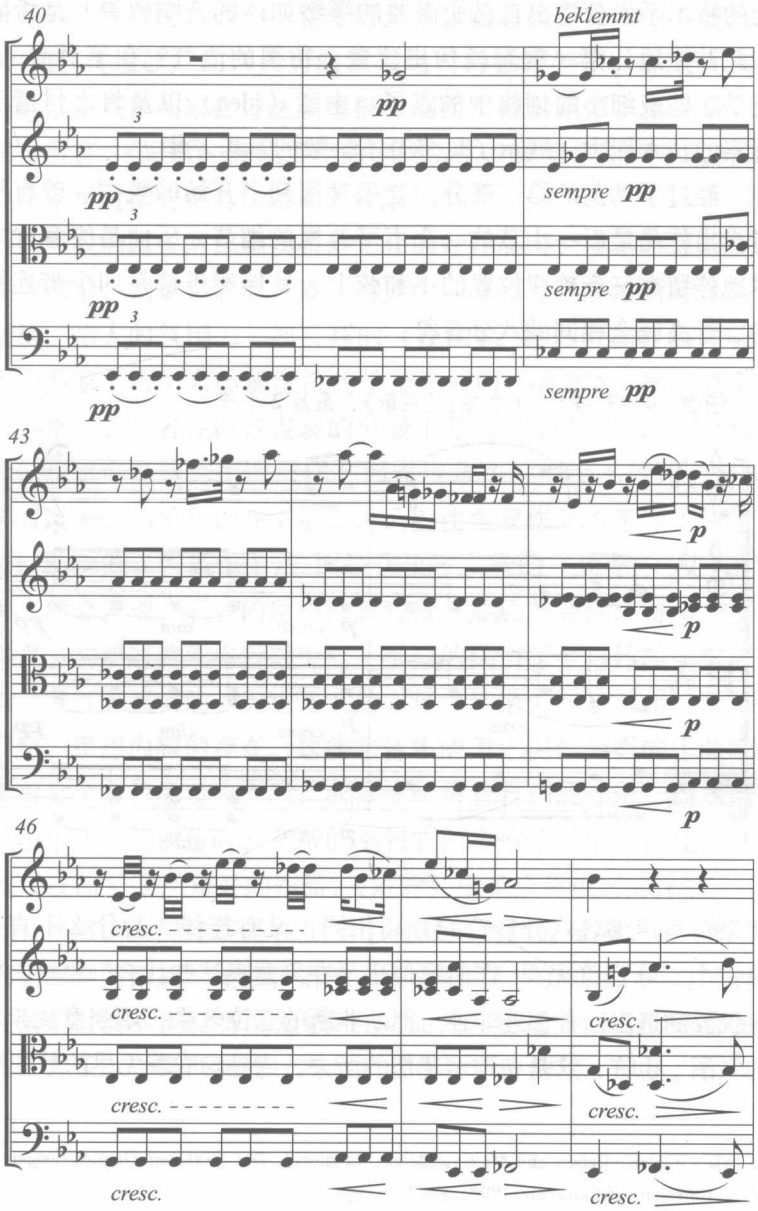


特别值得称道的是乐曲的第三部分（40～48 小节，谱例 4－3－20）。此时，二提琴、中提琴、大提琴以同步的、执拗的三连音节奏，提供了一个凝重的背景。乐曲巧妙地过渡至关系极远的 ♭C 大调上，和声效果当即变得缥缈如纱、恍若隔世。在此基础上，一提琴唱出了一个 8 小节的喧叙性旋律，它犹如断断续续、泣不成声的悲鸣，充满了犹豫与彷徨的语气。虽然，一切都控制在 pp 的力度上，但人们的确可以感受到作曲家心灵最深处的悸动、不安及一股强大的揪心之力①。如此出人意表的调性色彩转换，在肖邦《♭E 大调夜曲》中是不可能出现的，因为它不是为了愉悦听觉，而是出于倾吐内心情感的强烈需要。

一个异常简单的道理是，音乐的进行过程并没有什么必然的、唯一的方向，当创作者点下第一个音符时，音乐便可能朝着多种方向进行下去。问题是，不同水平的创作者将会让音乐走向不一样的地方。试想，假若我们是创作者，是否会想到让《短歌》

① 作曲家甚至在乐谱的第 42 小节处，标上了“沮丧”（beklemmt）一词。

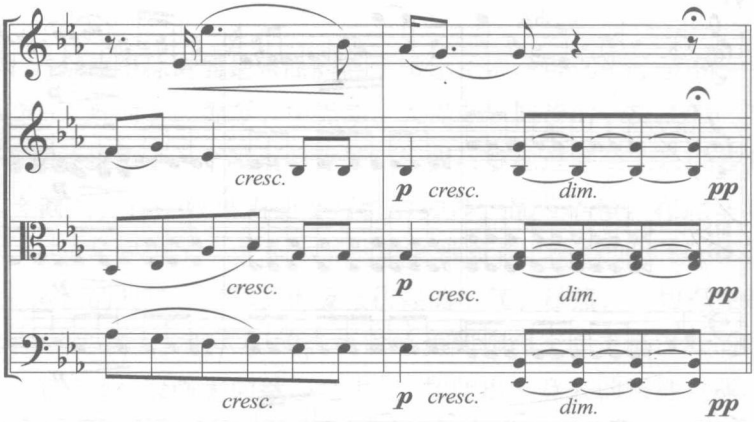
谱例：4－3－20 贝多芬：《短歌》，第 40～48 小节



在第40小节处走向一个如此遥远的调性？是否会以如此恰到好处的技术手段营造出自己所需要的缥缈如纱的音响效果？是否能如此神似地让第一提琴模仿出犹豫、彷徨的语气？在笔者看来，正是这些极细小的创作中的点子、主意（idea）以及将之付诸于现实的技术能力，展示了贝多芬不一般的音乐才华。

经过了动荡的第三部分，音乐又回到了开始的氛围。曾有学者指出作品最后一小节的一个不可忽视的细节，乐曲最终意犹未尽地停留在三音旋律位置的主和弦上，其伴奏声部是四个带连线的、音高完全相同的八分音符：

谱例：4－3－21 贝多芬：《短歌》，最后2小节



如果伴奏声部各八分音符的音高相同，又有连线，为什么不直接写一个二分音符呢？[①] 作曲家似乎又在刻意表达些什么，也许，他仅仅要制造出一种似连非连、似断非断的悲泣效果，增强意犹未尽的氛围？也许，这是在预示悲伤的淡去，或是隐喻着无尽的愁苦？

① Winter, Robert and Martic, Robert (editors). *The Beethoven Quartet Companion* [C]. University of California. 1994, p. 238.

当我们面对一部饱含深意的艺术品时，干枯而冰冷的技术分析是极不充分的，因为，它无法充分显露出该作品在内容表现上的分量。《短歌》的意义当然没有绝对的标准答案，但是，我们的确感受到作曲家在传达某些极深刻而真诚的东西。据贝多芬的朋友所言，《短歌》倾注了作曲家的泪水；而据作曲家本人所言，他从未写过如此让自己感动的音乐①。

当我们比较两部规模相差无几的好作品时，常常不可避免地要去掂量，掂量它们的分量。当其中一部作品更多地营造了某种恬淡、怡人的氛围——如肖邦的《夜曲》，而另一部作品却吐露了作曲家、乃至人类最深沉的情愫——如《短歌》，我们似乎不得不承认，二者在内容表现的分量上是有“轻”、“重”之分的。人们当然可能认为，两部作品因表现意图不同而不可比，但是，笔者以为，如果我们并不是在讨论上述两部作品给不同主体带去怎样的价值（积极作用），而是在比较二者的“质量”、“分量”，那么便会发现，后者的思想情感背景，要比前者深广得多，复杂得多，它浸透着创作者对生活、生命的深切思考与体验，它放射出一股气势逼人的、无比强大的力场，无论人们是否相信音乐的情感、思想内容的存在，这些非音乐的因素仍作为影响作曲家选择每一个音符的重要原因，深深地影响着音乐的外形。当我们比较音乐作品的质量时，不可能不将它们考虑于其中。由此，肖邦的《夜曲》是质量好的作品，《短歌》则是质量更好的作品。

当然，人们并不是在生活中时时刻刻都需要如此富于深意、内涵深刻的作品。比如，出于“审美饱和”的原因，人们可能会在某个时候不想聆听《短歌》；又如，若要选择西餐厅或商场的背景音乐，无疑肖邦的《夜曲》将更具积极作用。但是，在我们

---

① Winter, Robert and Martic, Robert (editors). *The Beethoven Quartet Companion* [C]. University of California. 1994, p. 238.

的内心中，仍有必要对《短歌》一类作品表示出应有的崇敬，因为，它在保证了应有的技术水平的基础上，透露出人类更深广的情感和思想。

自然，在音乐世界中，仍有许多比《短歌》更有分量的作品，如那些隶属于不同风格却宏大而深刻的协奏曲、交响诗、交响音画、交响曲、歌剧、乐剧等，鉴于此种比较过于悬殊，比较结果显而易见，我们可以搁下不论。

（二）两部部分相似的作品难分伯仲

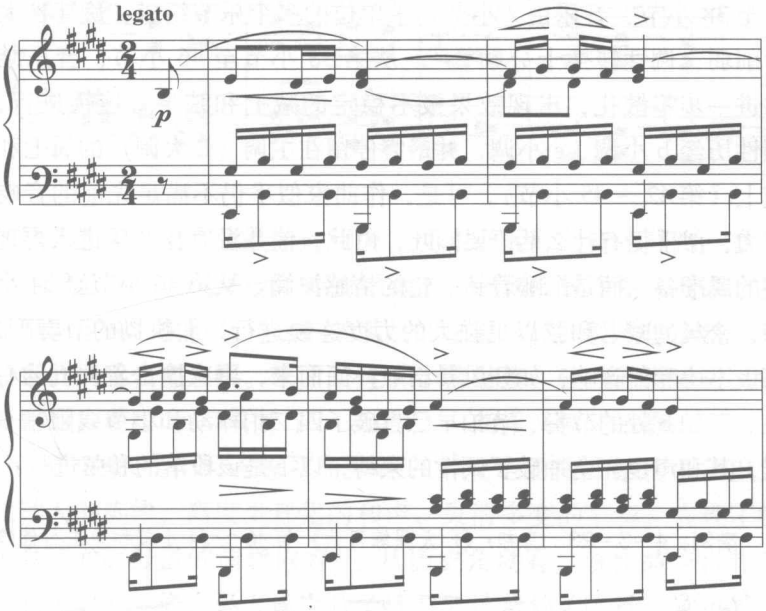
与高度相似作品的质量比较一样，在两部部分相似的作品之间，也存在着不分伯仲的情况。若两部作品在诸方面部分相似，二者在自己给定的要求——如技术规则、体裁、表演媒介、表现意图等——之内又都组织得较为成功、巧妙、充分，并且，二者在综合分量上也彼此相当，那么，似乎没有必要在理论上生硬地对它们进行高低比较。

比如，若要拿贝多芬的《短歌》和肖邦的《E大调练习曲〈离别〉》（Op. 10，No. 3，1837）进行比较，便难以定夺孰高孰低①。两部作品皆属于调性和声风格，但前者为复调织体，为四重奏而作，后者则采用了旋律加伴奏的主调织体，为钢琴而作，且显示出更明显的和声半音化倾向。

如前述，《短歌》为较独特的四部再现曲式，《E大调练习曲》则并未在结构方面作太多刻意的创新，仅为规矩的复三部曲式。作品第一段（第1～21小节）又可分为两个具有对比性的次级乐段。这里无须如作品分析练习般考察其每个细节，仅需指出一点便足以证明作曲家不一般的才能。请看，作品开始的那支让无数听众倾倒的动人旋律，仅仅建立在一个异常简单的和声背景之上：

① 鉴于《E大调练习曲》已为大家所熟悉，本书不设过多谱例。

谱例：4－3－22 肖邦：《E大调练习曲》主题

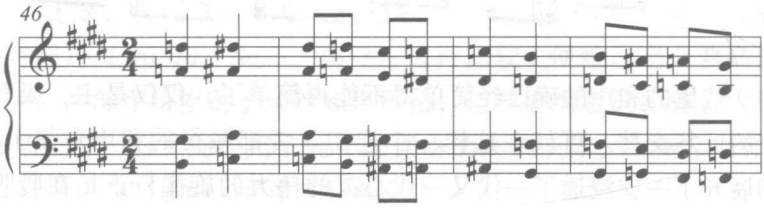


这里的和声的确已经简单得不能再简单了，仅仅是主、属和声的反复交替。可就在这样一个连初学者都懂得的和声背景上，却展开了一支浸透了一代又一代心灵的伟大的旋律！正是在聆听这支旋律的时候，我们才真正直觉到了什么是杰出的音乐作品，什么是杰出的音乐才华。的确，能驾驭复杂音乐的创作是一种才能，但是，在简单中创造出不简单，在平凡中创造出不平凡，同样需要非凡的才具。我们或许难以解释肖邦凭什么写出了如此动人的音乐，即便去分析肖邦的音乐经验知识背景，分析他的心理结构及其当时的人生经历、社会背景，也难以获知那天使之声是怎样闯入了肖邦的脑际。在此，我们所能做的，只能是在保持维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein，1889～1951）式的缄默的同时，

对这天才的馈赠表示无尽的敬意①！

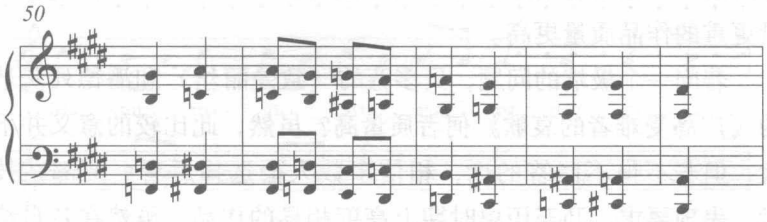
乐曲第二段（第22～61小节）逐渐活跃起来了。从第22小节至38小节，音乐由2小节一个单位的多个乐节组成，旋律性大大削弱，调性转换十分频繁②。从第38小节至46小节，音乐结构进一步零散化，出现效果极不稳定的减七和弦半音连锁进行，调性历经b小调、e小调，并最终停留在主调（E大调）的属七和弦上（第42～45小节）。可是，作曲家似乎仍不满足先前的音响张力，似乎仍有什么话语要倾吐，由此，他并没有让音乐进入再现前的属准备，而是酝酿着新一轮的情感波澜。从第46小节至54小节，密集的减七和弦以更强大的力度连锁进行，那执拗的节奏型，那极不协和的音响，如狂风暴雨般扑面而来，再次撞击着人们的心灵。正如此处的节奏、节拍早已打破了四二拍律动和小节线限制一样，其和声也完全冲破了调性的束缚，以下是该段落的和弦进行：

谱例：4－3－23 肖邦：《E大调练习曲》第46～54小节和声进行缩略



① 如果仍要用语言描述该片段的优点，或可指出三点：（1）其旋律运动有着良好的方向感。在音高上，其主干音不过是一个小小的起伏：E－♯F－♯G－♯F－E，在此基础上恰到好处地加入各种装饰音。同时，十六分音符总是与较长时值的音符（八分、四分、附点八分音符）交替出现，由此获得了向前推进的动力性。（2）其和声虽简单，却运用了不少和弦外音。特别是旋律与内声部的助音和倚音，由此丰富了协和与不协和的对比。（3）其织体丰满，伴奏声部节奏均匀，为旋律提供了稳定的背景。等等。

② 从22小节至38小节，音乐历经B大调—♯c小调—A大调—a小调—B大调—b小调—♯c小调—♯f小调。



从这一连串减七和弦连锁进行中，可见出《E大调练习曲》在半音化的道路上比《短歌》走得更远了，其和声效果更为复杂、更具不确定性、更符合“延搁的满足”之要求，并极大地支持了作曲家的情感表现意图。乐曲经过7小节过渡，较为圆滑地进入了简缩的再现段（第62小节～末尾），一切重又恢复平静。

可以说，《E大调练习曲》在一个规矩的曲式结构中，以无比动人的旋律，高度半音化的和声，灵活多变的节奏，表现了极为真挚而有分量的情感内容①。从历史角度看，该作品与肖邦的其它练习曲一样，极大地提升了练习曲体裁的艺术性，这也是其有所创新的地方。所以，其综合分量与《短歌》颇为相当，二者之间不宜轻率断定高低。

三、高度相异的音乐作品的质量比较

（一）两部高度相异的作品可比质量高低

当两部作品高度相异的时候，我们常常无法找到二者间相似的技术规则、组织规则、体裁、规模、表现意图等，由此，便无法对二者作出相似点之间的部分比较，而只能更多地依据超风格标准，就二者的分量轻重做出整体比较。简言之，如果两部高度

① 一般认为，肖邦的《E大调练习曲》蕴含着作曲家“对祖国的无限爱恋之情”。参见于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社，2004年版，第204页。

相异的作品在自己给定的要求内都做得较为成功、巧妙，综合分量更重的作品质量更高。

若问一个极端的问题，贝多芬的《致爱丽丝》和潘德列茨基的《广岛受难者的哀歌》何者质量高？虽然，此比较的意义并不大，但若不得不回答的话，相信多数人会选择后者。两部在技术、表现要求，乃至历史时期上高度相异的作品，虽然在各自给定的要求内都可视为成功，但由于分量实在悬殊，因此不可能同日而语①。就像问《荷马史诗》与《孔雀东南飞》两部叙事诗何者质量高一样，所问意义不大，但要说分量，则无疑是《荷马史诗》的分量大。

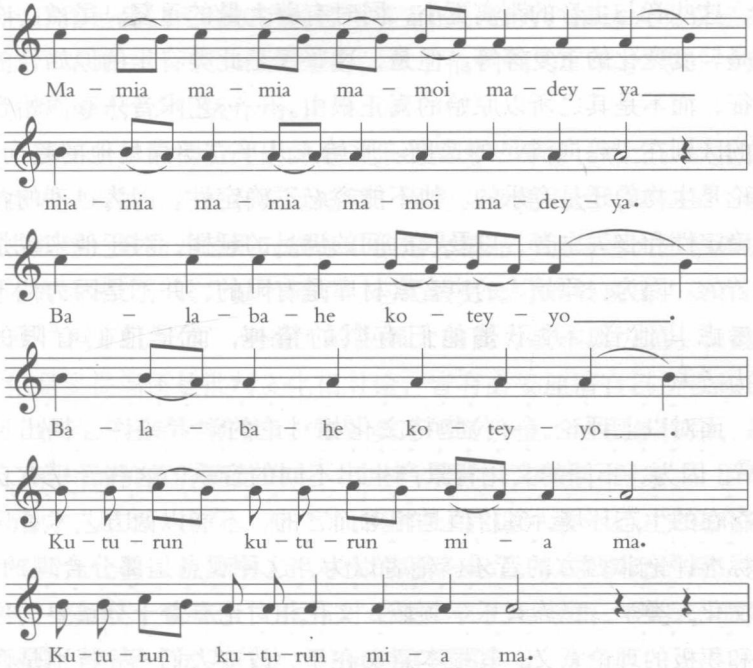
然而，这里仍隐含着一个无法回避的问题，即西方艺术音乐与非西方音乐的比较。两类音乐在惯用的材料组织规则、表演媒介、规模，乃至创作方式等方面皆高度相异，它们是否可比？一些学者认为西方艺术音乐高于非西方音乐，对于这种比较，我们应如何看待？

美籍德裔著名民族音乐学家萨克斯（Curt Sachs，1881～1959）曾在其专著《比较音乐学》中举了一例，转引如下：

---

① 人们也许会指出另一种可能：若在两部高度相异的作品中，有一者在自己给定的要求内做得较为成功、巧妙，另一者则不成功或平庸，那么，前者质量更高。在本书看来，上述现象虽然存在，但我们无需对其作过多阐述，因为，若两部作品在技术规则、体裁、表现意图，包括规模等方面皆高度相异，那么，只可能出现两种可能：其一，一部较大规模的作品在自己给定的要求内作得较成功，一部较小规模的作品在自己给定的要求内作得较平庸，对此，人们多半会不假思索地认为前者比后者优质。其二，一部较小规模的作品在自己给定的要求内作得较成功，而一部较大规模的作品在自己给定的要求内却作得不成功，如埃尔加的《爱的致意》和一部蹩脚的现代风格的交响诗。在此种情况下，我们不可能认为蹩脚的交响诗更优质，当然，也没有必要强调《爱的致意》更优质，只需承认后者在其同类作品（小提琴小品）中质量优秀，而那首蹩脚的交响诗虽耗费了作曲家的劳动，却在同类作品中质量较低，如此足矣。当然，一些苛刻的评论者仍可能认为，杰出的小品比蹩脚的大型作品质量更高。

谱例：4－3－24 维达人的歌（Selenka，Wertheimer 记谱）



谱例转引自萨克斯：《比较音乐学》，林胜仪译，全音乐谱出版社，1982年版，第19页。

面对这首斯里兰卡维达人（Wedda）的歌曲，萨克斯说："这种音乐是狭窄的，正如自然民族的视野和政治、社会结构的狭窄是同样的道理。这种音乐创意贫乏、笔法和内容也极为有限。没有固定的节奏秩序和应有的含蓄主题，音程狭窄，仅有少许持续的振动，而在同一抑扬的反复处也只有2音到3音的旋律，这就是自然民族音乐的形式。"① 音乐学家迈尔也表达过类似的意见："如果我们问，精致的艺术音乐和原始音乐有什么基本的不同？那

① 萨克斯：《比较音乐学》，林胜仪译，全音乐谱出版社，1982年版，第20页。

么，我们可以指出这些事实，原始音乐一般采用较少的声音素材，这些音与主音的距离更小，同时有着大量的重复，虽然，有时是轻度变化的重复等等。但是，这些仅是此类音乐的原始性的表征，而不是其之所以原始的真正根由。……艺术音乐和原始音乐的区别在于趋向满足的速度。原始人几乎立即满足他的趋向，无论是生物的还是音乐的。他不能容忍不确定性。因为过度的背离确定性和丧失主音，以及长时间的满足的延搁，对于他来说是痛苦的。因为，原始人的声音素材库是有限的，并不是因为他不能考虑其他音。并不是他们有限的精神，而是他们有限的能力。”①

面对以上评论，一位抱持文化相对论的学者或许会提出反驳②，因为，不同的文化背景产生出不同的音乐，这些音乐有自己存在的生态环境，其价值是相对而言的，不能以西方艺术音乐的标准评论非西方的音乐。笔者以为，这种观点是部分合理的。在文化人类学、民族音乐学领域，文化相对论有着十分重要的位置和积极的理论意义，其根本意义在于，改变人们——特别是西方人——对第三世界文化的不平等态度，避免西方中心主义的唯我独尊，并真正实现对他者的了解。没有人可以否定这一积极意义。由此，当面对一首维达人歌曲时，我们应首先意识到两点：（1）它可能在维达歌曲的范围内是高质量的，这当然要由维达音

---

① Meyer, Leonard B. *Music, The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967, pp. 32～33.

② 文化相对论是文化人类学界的重要理论观念，于20世纪20年代由美国人类学家博厄斯（F. Boas，1858～1942）所强调，并由其学生赫斯科维茨（M. J. Herkovits，1895～1963）所发展。该观念认为，文化是特定社会中人们行为、习惯和思维模式的总和，每一个民族都有自己的价值观。每一种文化都是一个独立体系，不同文化的传统和价值体系是无法比较的，每一种文化只能按其自身的标准和价值观念来进行判断。对异文化应当充分尊重，不能以自己的标准来判断和评价异文化。参见孙秋云主编《文化人类学教程》，民族出版社，2004年版，第8页。

乐的行家去判断。(2) 该歌曲对于维达人而言有积极作用。这种积极作用是我们无论如何也必须尊重的。因为，维达人有自己独特的“认知—评价”心理结构，对于他们而言，贝多芬的《短歌》可能没什么积极作用。

然而，如果我们讨论的是音乐的质量、分量，那么，以上两位西方学者的评论便有充足道理，因为，即便上述所举的那一首歌曲在维达歌曲的范围内被专家认定为精品，但与绝大多数西方艺术音乐相比，其分量太轻了。它无法更充分地展现出人类在音乐或“声音组织体”创造上的更强大的能力或本质力量。由此，无论是要提倡还是批判文化相对论，皆有必要厘清自己所谈论的是“价值”还是“质量”。如果谈论的是价值，即积极作用，那么，音乐的价值的确是因人（个体、群体、民族、国家）、因时（历史）、因地（文化、社会）而异的，在这种意义上，文化相对论强调文化价值差异性、相对性的思路成立。如果谈论的是“质量”、“分量”，那么，文化相对论便失去充足理由，因为，质量有高低、精粗、优劣之分，分量则有轻重之分。

必须指出，高质量、有分量的作品并非只有唯一形态，西方传统调性和声音乐也绝非唯一高质量的音乐形态。在非西方音乐文化，乃至流行音乐文化中，同样发展出某些高度灵巧、丰富的音乐形式。如印度的古典音乐，此类音乐虽不像西方音乐那样重视纵向和声、复调参数，但却在旋律和节奏方面高度发达。作为印度音乐旋律框架的拉格，其丰富性不仅在于它类型众多（南北印度共有八十余种拉格），还体现在它拥有无数精致巧妙的滑音、装饰音，由此形成独特的审美趣味。难怪有学者说，印度的拉格“是世界上最丰富、发展得最高的旋律形态”①。此外，作为印度

① 转引自俞人豪、陈自明：《东方音乐文化》，人民音乐出版社，1995 年版，第 169 页。

音乐节拍周期的塔拉也有着复杂的体系。据研究，印度音乐的一个节拍周期最少为3拍，最多达到128拍。同时，“它们常常是不均等的，如14拍可以是3+4+3+4也可能是5+2+3+4”，其中“还有不少是奇数拍。如11拍13拍15拍17拍。这些奇数节拍加快一倍就变成5拍半、6拍半、7拍半、8拍半，很不容易掌握”①。又如美国的爵士乐，此类音乐或在节奏、和声上，或在对某些乐器——如小号、萨克斯管、单簧管——演奏法的开掘上，并不亚于许多西方艺术音乐。在爵士乐中，创作者大量地运用游离于基本节拍之外的切分节奏、连线节奏，并随处使用效果丰满的高叠和弦及富于色彩性的离调，由此获得了斑斓、多变的审美效果。特别值得一提的是，无论是印度古典音乐还是美国爵士乐，皆极大地开发了音乐家的即兴创作、演奏潜能——这恰恰是绝大多数西方经典艺术音乐所缺少的，特别是当两位以上的乐手同时即兴创作、表演的时候，更是对他们的应变能力，创作、表演技术的驾驭能力及合作能力提出很高的综合要求，因此，如果从是否在更高的程度上展示出人类某方面音乐创造能力的意义上看，这些音乐中的许多作品同样是高质量的。

（二）两部高度相异的作品难分伯仲

正如在高度相似、部分相似的作品之间存在不分伯仲的情况一样，在高度相异的作品之间，也存在着不分伯仲的情况。如果两部作品在诸方面高度相异，同时，二者在自己给定的要求之内都组织得较为成功、巧妙、充分，并且，二者在综合分量上也彼此相当，那么，似乎没有必要在理论上对它们进行高低比较。

---

① 陈自明：《根深叶茂欣欣向荣的印度音乐文化》，《人民音乐》，1991年第3期。

比如，当我们面对弗兰克（Cesar Franck，1822～1890）的《A大调小提琴奏鸣曲》和里盖蒂的管弦乐作品《大气层》时，便可能遇到类似的情况。很明显，二者是高度相异的。前者创作于1886年，分四个乐章，全长约27分钟，由小提琴与钢琴演奏，有规则节拍，使用半音化的和声语言，多处运用传统复调（卡农）技法。作曲家秉承浪漫主义的美学观念，力图表现从彷徨、抗争、求索，走向光明的心灵历程。无疑，该作品在形式和表现内容上皆具有不一般的分量。后者创作于1961年，共110小节，约9分钟，由大型管弦乐队演奏，无节拍。由于运用微复调技术，声部最多时可达87个，织体极其复杂。同时，乐曲力度变化幅度极大（从pppp到ffff），先后形成三次起伏。在此，作曲家并不企图表现明确内容，更不希求倾吐特定情感，仅欲通过前无古人的复调、配器手法获得时而持续，时而闪烁的多层次音响效果。虽然，两部作品在诸方面高度相异，二者的分量分布也极为不同，但掂量之下，仍难以简单断言孰高孰低，只能说，二者综合分量相当。

对于许多缺乏现代音乐经验的听众而言，《大气层》极可能因其缺乏旋律，无明显节拍而受到指责，也可能因其某些高度轰鸣的段落（如第50～52小节），而被视为跨越了听感觉的极限。但至少有如下三点原因使我们不能轻易否定它：（1）该作品虽有某些挑战感官极限的段落，但并不至于完全让听觉无法接受，其最强烈的音响并不比歌舞厅的舞曲强多少。艺术毕竟不是仅为人的生理层次服务的，我们有必要结合文化层面的经验、技术、观念因素综合看待这部作品。（2）作曲家的革新行为，浸透了他对西方传统音乐解体以及20世纪以来多元纷呈的音乐状况的反思，不了解此种音乐历史文化背景的听众是无法理解作曲家之良苦用心的。其实，里盖蒂完全可以继承浪漫主义的衣钵，创作一部优美动听的作品，但他并不屑于那样做，不屑于如此模仿前人。可

这样一来，他就不得不付出艰辛努力，以探索一条新路。《大气层》便是探索行为的成果之一。(3)《大气层》并不是一部单纯求新的作品，它虽不企图表现深刻的内容，但却有着极庞大的乐队规模和极高的复杂程度，许多并不为听众所注意的细节，皆是作曲家精心控制的结果。面对这样一部凝结着作曲家艰辛劳动，体现着他对音乐文化发展之原创思索，且并未过度跨越人类听觉极限的作品，我们怎能轻易否定它？

面对两部如此迥异的优秀艺术作品，我们无法不对人类文化创造行为的深层本质作出进一步思索。其实，人类的文化发展，并没有什么既定的道路，没有所谓天然的“必由之路”。特别在艺术领域，由于艺术不直接影响人的生命安危和现实利益，因此，它远比其他许多文化部类的发展要自由。或许正因为此，无数美学家都将审美领域看作一个自由领域。然而，与其他文化部类的发展一样，艺术家也总是在反思传统的基础上选择自己的道路。这些选择当然是因人而异的，但是不同个体的不同选择，归根到底又都只能是一种有限度的选择。人类各种文化创造行为的深层本质，不过是众多主体，在各种先天、后天因素的双重给定条件下，进行着有限度的选择。于音乐而言，无论创作者是否自觉，他常常不得不面对无数的制约，如社会环境的制约，文化历史、现状的制约，当下音乐技术规则的制约，当下音乐专业圈子评论或听众需要的制约，甚或，当下政治因素的制约。但是，只要创作者拥有足够的勇气，这些制约都是可超越的。真正的制约来自人类听觉的基本阈限，这种先天给定的条件，无人可能超越。

有限度的选择，意味着选择不是任意的，但选择的可能性空间却是如此广阔，在双重给定的范围内，人们仍可以创造出无比多样的音乐形式，闯出无比多样的音乐道路，而在不同的道路上，都可能创造出高质量、有分量的优秀之作。不同类型的优秀

之作，在历史中有不一样的命运，当它被某个与之价值取向一致的权威圈子认可时，便可能成为经典，被载入史册。当因种种原因未被认可时，它将暂时沉寂，并携带着自己浑身的优秀品质，等待着被发现。对于严肃的艺术质量评论者而言，不但没有任何理由去厚此薄彼，相反，有必要全力穿透一切历史的、文化的屏障，超越一切理论、主义、趣味、风格、规则、风尚的琐细之争，去发现那些真正杰出的艺术品。

面对弗兰克的《A大调小提琴奏鸣曲》和里盖蒂的管弦乐作品《大气层》，我们只能说，虽然二者显示了两位作曲家在不一样的历史、文化给定条件下的不一样的选择，但它们都是好作品，是不同类型的好作品。如果要对它们做出比较，我们只能寻找二者的异同，发现各自的独特性，只能惊喜于人类音乐文化创造的多样性，却难以比较二者的高低。至于不同层次、不同历史时期、不同文化环境的评价个体、评价群体，仍可能对二者各有所好，这是无可非议的，因为，这些评价者的选择都是在尊重艺术作品质量的基础上展开的。其价值选择的差异仅是“有限的差异”。

以上便是音乐质量比较可能出现的六种结果。由于任何评价都无法彻底摆脱评价者的主观性，因此，即便笔者力求作到客观，上文关于每一对作品的简评与比较，以及对它们隶属于何种评价结果的认定，仍不可避免地带有一定的个人色彩。换言之，两部具体作品到底孰高孰低、高多少、低多少，为什么高，为什么低，抑或是难分伯仲，这些问题是需要众人商榷，甚至碰撞的，而评价结果的最终决定权仍属于相关音乐行家中的多数人。可见，从主体普遍性（行家中的多数人）的角度确证音乐价值的客观性，与从客体（作品）质量的角度论证音乐质量的客观性，其最终目的都是一样的，二者互为补充、殊途同归。

四、再论音乐价值的客观性

回顾本节的思维历程，似乎有必要对有关音乐“质量”、“分量”的一个更为根本性的问题作出论述。我们之所以如此坚决地认定《短歌》比《$^{\flat}$E 大调夜曲》更有质量；认为《短歌》与《E 大调练习曲》难分高下；有条件地接受萨克斯和迈尔对某些非西方音乐的评价；认为印度古典音乐和美国爵士乐中同样有高质量的音乐；认为弗兰克的《A 大调小提琴奏鸣曲》和里盖蒂的管弦乐作品《大气层》不分伯仲等，皆有赖于一个关于“绝对好”的标准。这个标准如此绝对地屹立在那里，犹如悬置在康德头顶的星空及其心中的道德律。

在传统的价值论中，与康德有着共同理论旨趣的一些哲学家——如舍勒（Max Scheler，1874～1928）和哈特曼（Nicolai Hartmann，1882～1950），总在寻找某种绝对的、独立的价值。舍勒认为，价值是先验的，因为先验，它完全“独立于携带者及评价主体之外”①；因为先验，它“不依赖人的生理和心理活动，不随事物的变化而变化，也不受任何行动决定，无论这种行动是历史的、社会的、生物的或纯个人的。”② 在哈特曼那里，价值同样是先验的，它“不仅独立于有价值的善物之外，而且实际上还是这些善物的先决条件”，它“是一种理想的存在样式”③。在今天的世界中，人们早已越发怀疑这种近乎于宗教信仰般的绝对价值观念了。在道德领域，人们越来越信奉相对主义、情感主义

① 王玉樑：《21 世纪价值哲学——从自发到自觉》，人民出版社，2006 年，第 87 页。

② 同上，第 88 页。

③ 同上，第 91 页。

(Emotionalist ethics) 的伦理观[①]；在审美领域，人们也越来越崇尚美的主观性、个体性。笔者并不反对这些观点，只要我们把价值理解为“积极作用”，便不可避免地会走向相对主义，因为，一事物、一行为的“积极作用”是因人、因时、因地而异的。但是，当我们凸显“质量”、“分量”概念，就不可能不去确证一种真正能代表人类至高精神追求和本质力量的标准，哪怕符合这些标准的创造物、行为，在一时一地，未必能为某人或某群体带去较大的积极作用，但这丝毫不影响其“本身的好”。可以说，价值与质量所体现的是相对主义和绝对主义之间的强大张力。

在今天这样一个崇尚个体价值的文化环境，笔者坚信，无论在理论上还是现实中，选择的自由仍属于每一位个体，但是，在充分尊重个体权力的同时，笔者宁可在精神领域中保留一个超验的维度，亦即，宁可相信一个关于“绝对好”的标准，这是本书对“质量”问题思考的必然结果。如果要问，这个标准到底是什么，那么只能说，它是抽象的、形而上的，它只是高悬在我们头顶的“理想”(如哈特曼与作田启一所言)，它不是芸芸众生所能达到的所在，不是一般心灵所能碰触的意味，只有能克服重重困难的人们，或具备超凡才情的人们，才可能为这“理想”释义。若要用最具体的语言去描述它，则只能说，它意味着“更完美”、“更善”、“更深”、“更真诚”、“更新”、“更有难度”、“更有分量”……也意味着更不一般的人的能力。无论在何种时代、文化、群体范围内，总存在着某些代表了该时代、文化、群体内最高水平的艺术创造物；而在超时代、超文化、超群体的范围内，也同样存在着某些代表了人类最高水平的艺术创造物。这些创造

---

① 情感主义伦理学，是西方20世纪的主要伦理学流派之一，它反对形而上学的价值理论研究方式，认为价值判断或评价词语仅仅表达判断者个人的情感、态度，因而具有极端的相对主义、主观主义倾向。代表人物为罗素（B. Russell，1872～1970）、维特根斯坦（L. Wittgenstein，1889～1951）、艾耶尔（A. J. Ayer，1910～1989）等。

物所共同折射出来的，正是更强大的人的能力。

对于相信理想的人们而言，“超越”是一种无法摆脱的宿命。无论在怎样的历史、文化语境下，人类社会的精英们皆在不断地超越自己，超越前人，超越同代人，任何一次让人信服的超越都在具体化着那个高悬的、超验的理想，只要人的创造力仍未枯竭，只要人的生命力依旧旺盛，这个理想便永远不完满地屹立于前方，等待着被人类各行各业的精英们去具体化为确实的创造物。在这个意义上，理想是抽象的，它如此沉默，却又如此高傲，永远等待着被再一次具体化，却永远没有被彻底道尽的时刻。诚如哈特曼所言：“价值本身并不改变，它们的本性是超时间超历史的。但对它们的意识却是变化的。”① 只有在“质量”、“分量”及“更高的人的能力”的意义上，我们才能真正理解价值客观性的真正内涵，理解客观主义先验价值论的良苦用心及其深沉的人本主义情怀。

是的，我们深信，杰出艺术的创造归根到底是人对自身本质力量的更高展示，是在有限度的范围内，尽可能充分地实现自己的艺术理想，尽可能充分地展示自己艺术审美力、构造力、创新力、情感力，以及思想力的伟大创造。

① 转引自万俊人：《现代西方伦理学史》，下卷，北京大学出版社，1990 年版，第 74～75 页。

余论：走向有限相对主义的必然性

歌德曾说："凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的；我们必须做的只是试图重新加以思考而已。"① 可以说，"价值"或"音乐的价值"便是如此这般的"事情"之一。在反思"音乐价值"的过程中，本书依次阐述了四个彼此关联的基本问题，分别为"价值是什么"、"价值存在于何处"、"音乐的价值何以可能"、"什么是音乐价值的客观性"。这里有必要对全文主要观点作一简要回溯和强调，并就音乐价值论研究的根本思维方式作进一步的思考。

一、关于"价值是什么"及"价值存在于何处"的问题。首先，承认主客观关系的属性论者将价值理解为"满足需要的属性"，一般的关系论者则将其理解为"事物属性对需要的满足"或"事物属性带来的积极作用（效应、效果、影响）"等，这两类定义都是可行的。因为，它们在最根本的位置上，皆承认价值是一个关系范畴。其二，本书将"价值"理解为"积极作用"，它作为事物对人产生的效果，实现于主体范畴，可能因人、因时、因地而异。若在积极作用的意义上谈价值，便可能强调价值的主观性、主体间性，并走向不同程度的相对主义。

二、关于"音乐的价值何以可能"的问题。

（1）音乐的价值之所以可能，有赖于人的音乐认知和音乐评

---

① 歌德：《歌德的格言和感想集》，程代熙、张惠民译，中国社会科学出版社，1982年版，第1页。

价活动。两种活动分别可在主体的不同心理层次上展开，如听感知觉、感情体验、联想想象、分析等层次。音乐评价的真正对象，是人们凭借自己的认知能力、以往经验知识构建起来的、存在于意识中的音乐认知经验（认知结果）。

（2）任何主体都具有一个“认知—评价”心理结构，它包括三个因素：其一是认知能力；其二是经验知识；其三是评价标准。认知能力和评价标准既受先天因素决定，又受后天因素决定，而经验知识则完全通过后天学习获得。具体而言，该心理结构同时受到生理、心理、历史、社会、文化、地理、种族、阶级、阶层、职业、教育、家庭、性格、年龄、性别、偶然心境，以及当下对音乐的需求等诸多因素的影响。由于每一位主体皆凭借自己独特的心理结构认知、评价音乐，由此，音乐认知、评价活动具有意向性本质。不同主体凭借自己独特的“意向性背景”，获得独特的音乐认知经验，并在自身音乐认知经验的基础上，以独特的评价标准或标准系统对作品作出褒贬。这是音乐价值具有主观性、差异性、相对性特征的根本原因。

三、关于“音乐价值的客观性”问题。音乐的价值具有客观性，其客观性可体现在四个方面：其一，体现为音乐已经在某时、某地、某人那里实现了的积极作用；其二，体现为作品本身的质量；其三，体现为一定范围的主体——如人类、人类中的大多数人，或某个群体中的多数人——的主观的普遍性或主体间性；其四，体现为主体价值选择的被给定性，即选择是被先天（生物、生理）、后天（历史、文化、社会）诸因素双重给定的。以上四种观点皆有道理，但其中对音乐作品质量的讨论应成为“音乐价值客观性”命题的核心。

由于音乐价值的实现建立在主、客体关系之基础上，因此，从主体角度谈主观的普遍性（如强调行家群体中的多数人作为音乐作品质量的判定者），或是从客体角度谈音乐作品的质量，都

是论证音乐价值客观性的途径，二者殊途同归。一部作品的质量虽存在于客体范畴，却仍与主体相关，它是主体在艺术创造过程中，根据自己的艺术需要不断精益求精的结果，也是主体能力的展现。而一部高质量的音乐作品也往往能获得专业音乐群体内多数人的一致好评。可见，关注主体与客体的思路不过是同一问题的两个侧面，我们不但不应厚此薄彼，更应将其结合起来，以便更全面地理解音乐价值的客观性①。

四、关于“音乐作品的质量及其评价、比较”的问题。

（1）所谓质量，指事物的属性满足人需要的程度及其所体现的创造者能力的程度。而音乐作品的质量，则是音乐作品的属性满足相关音乐行家中多数人艺术需要的程度；也是作品体现创作者艺术创造能力的程度。所谓的艺术需要，包括审美需要、技术需要、创新需要、表现需要等，这些需要并非任意，它们必须尊重艺术及音乐艺术的基本规定性。由此，音乐作品质量评价绝非建立在价值中立或极端相对主义的立场上。

（2）音乐质量评价的标准分为两类：其一，作品本身给出的标准，亦即个性标准。此类标准既包括某作品本身所属的风格、技术、体裁规则系统，也包括作曲家本人的各种创作意图，如对作品提出的表现性要求、创新要求等。其二，超风格标准，亦即共性标准。此类标准又包括三方面：（a）“音响过程”方面的标准，如“延搁的满足”、“方向性”、“丰富性”或“起—承—转—合”、“起—开—合”的音乐发展逻辑等。（b）“音乐表现”方面的标准，如表现的“深刻性”、“真实性”等。（c）“技术”方面的标准，如技术的“精致性”、“复杂性”、“创新性”、“困难性”

① 参见柯扬：《主体普遍性与客体质量——论音乐价值判断的客观性》，收入《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》，王次炤，韩锺恩编，中央音乐学院出版社，2012年版。

等等。具体的标准可以用不同表述方式来言说，只要读者愿意，还可依据音乐实践，概括出更多的标准。

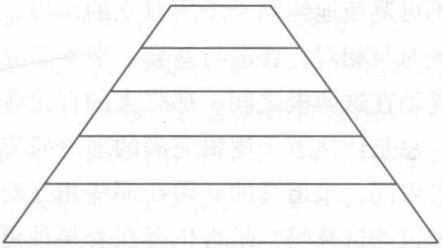
（3）音乐作品质量评价的标准系统具有灵活性。上述各种具体标准都有一定的理论和实践意义，却没有一个可以作为高质量音乐作品的既充分、且必要的条件。对于不同类型、风格、体裁的音乐作品，评价者应依据作品本身的特征，灵活选择合适的评价标准。在艺术质量评价中，不存在固定僵化的教条式标准系统。

（4）音乐作品质量评价必须在比较中展开。作品比较的依据是作品之间在技术规则、表演媒介、体裁、规模、复杂程度、历史时期、表现意图等方面的相似性。在诸方面越具相似性的作品，越易于比较，反之，则越不易于比较。当两部作品在诸方面高度相似时，人们既会根据作品给出的标准来进行比较，看何者在共同要求内做得更出色；同时，也会适当选择某些超风格、超体裁的标准进行评价。而当两部作品部分相似或高度差异的时候，由于逐渐缺少共同特征，人们将更多地求助于超风格、超体裁的评价标准。

（5）关于音乐作品质量比较的可能结果。任何作品的比较都可以化约为两部作品的比较，在比较过程中又只会出现两种结果，即可比高低和难分伯仲。如果再将被比较作品的相似性考虑进来，便从理论上得出六种可能的比较结果，分别是：两部高度相似的作品可比质量高低，两部高度相似的作品难分伯仲，两部部分相似的作品可比质量高低，两部部分相似的作品难分伯仲，两部高度相异的作品可比高低，两部高度相异的作品难分伯仲。两部高度相似的作品往往有较共同的评价标准，而当两部作品高度相异时，则首先要考虑二者在自己给定的要求内是否作得成功，其次，则要考虑二者的“综合分量”与“分量分布”如何。如果其中一部作品在自己给定的要求内是成功的，另一部作品反

之，那么，前者往往更优；如果两部作品在自己给定的要求内皆成功，那么，综合分量更重的作品更优。如果两部作品不但在自己给定的要求内皆是成功的，同时，彼此的综合分量相当，此时，二者不分伯仲。硬要在理论上比高低，是没有意义的。

（6）由此可见，音乐（艺术）作品质量评价的结果正好构成了一个梯形结构，如图：



不同的层级代表了音乐（艺术）作品质量的不同档次，但在每一个档次上，都可能有不止一部的作品，它们可以是彼此高度相似或部分相似的，也可以是高度差异的，即便是艺术质量的最高层级，其形状也不是尖顶的（如三角型的尖顶），因为，在艺术世界中，最杰出的、档次最高的作品也非仅有一部。

（7）关于音乐作品质量评价标准的绝对性。在高度抽象的意义上，存在着关于“绝对好”的标准。它超越历史、文化的限制；它意味着人类的艺术创造物“更完美”、“更善”、“更真诚”、“更新”、“更有难度”、“更有分量”……；它总是代表着人类艺术创造的更高水平，展示着人类艺术创造的更强大的能力或本质力量；同时，它也是人类各个时代、地域之精英们所共有的、不断超越现状的内心需要、理想及信念的体现。

从更深层的意义上看，以上四个方面提问及其相关讨论，皆是对音乐价值论中一个十分基本的理论问题的思考，这便是“音

乐价值的主观性与客观性、相对性与绝对性、差异性与普遍性”的问题。实际上，此问题已部分地超出了音乐领域，而与一般价值论，乃至哲学认识论相联通。因为，在一般价值论中，价值的主观性与客观性，相对性与绝对性，普遍性与差异性同样是人们无法回避的问题之一；而在哲学认识论中，认识的客观性、主观性、普遍必然性等也是古今众多哲人津津乐道的话题。

也许世界本应如此，也许是人的认识思维方式先天命定如此，我们总是不可避免地纠缠于矛盾对立的两极，如价值论中的主观与客观，绝对与相对，普遍与差异。学术研究的历史，常常犹如钟摆一般晃动在这两极之间，那强大的理论张力，那难以妥协的针锋相对，总是让执著于逻辑完满的理论研究者们久久不能平静。我们不禁要问，难道真的必须在那些相互对立的理论范畴之间作出非此即彼的选择吗？是否仍存在着某种更有助于我们解释、清理现实中纷繁复杂的价值现象的思维方式呢？其实，各种理论观念——无论是强调价值的相对性、主观性、差异性，还是强调其绝对性、客观性、普遍性——往往都有自己讨论问题的视角、立场和关注点，往往只反映了价值世界的某一个侧面，只有当它们彼此联结、互补共生的时候，我们才能真正看清价值世界的全景。换言之，当我们思考价值或音乐价值的时候，一种综合论的思维方式将是可取的。

在此，本书要引入“有限的相对主义”（Limited Relativism）观念，一种具有综合论倾向的观念，以此呼应全文对音乐认知、评价中“有限差异”现象的论述。

相对主义作为一种认识论、价值论立场，是针对绝对主义而出现的，它否认普遍标准、绝对真理的存在。绝对主义产生于古希腊，从苏格拉底（Socrates，公元前469～公元前399）开始，西方哲学一直追求形而上学的绝对目标，寻求普遍、必然、超验的真理知识，认为人凭着理性可以达到这一目标，同时认定对事

物的评价必然存在着永恒的标准。20 世纪兴起的逻辑实证主义（Logical Positivism）[①] 和科学哲学[②]认识论虽不同于传统哲学的绝对主义认识论——例如逻辑实证主义不相信超验的实在，却仍坚持经验实在世界的绝对性，坚信科学理论能正确描绘世界的真理。这样，逻辑实证主义和科学哲学认识论与传统绝对主义基本没有二致。

历史上一切绝对主义都面临不可克服的认识困境，实际上，绝对实在和绝对真理知识并不存在，都是虚假的预设，永恒的客观评价标准也难以确立，于是，相对主义的出现就成为必然。相对主义恰恰在关于真理知识、客观评价标准等问题上否定绝对性，只承认相对性。例如文化相对主义认为不同文化具有不可通约性，任何评价标准都源于文化，受制于文化，因此，不同文化背景下的评价标准都是不同的，我们无法找到一种跨文化的绝对标准来评判不同的文化。在西方，此观念早已辐射至宗教哲学、道德哲学、人类学等学科领域，社会评价（社会的好坏）、道德评价（道德的善恶）、审美评价（事物的美丑）等都不指望有永恒普遍的道德标准和审美标准。这无疑是中肯的。本书关于音乐价值的判断、对音乐作品优劣的评价实际上首先充分吸收了这种认识路径的合理一面。

---

① 逻辑实证主义（Logical Positivism），又称为逻辑经验主义，是20 世纪20 年代形成的隶属于分析哲学的一个流派，认为哲学是一种获得和确立科学知识的逻辑分析活动，只有可由经验加以证实的命题才是有意义的，坚决反对形而上学。其提出者是维也纳学派的费格尔，思想来源于休谟、孔德、罗素、维特根斯坦等。参见《哲学大辞典》（上），“逻辑实证主义”条目，第929 页，上海辞书出版社，2001 年版。

② 科学哲学（Philosophy of Science）兴起于西方20 世纪初，是以科学为分析和研究对象的哲学学科，其特点是对科学活动和科学理论从认识论、方法论、以及本体论、价值论角度进行考察和分析，旨在提供关于科学认识及其发展的逻辑性、历史性和社会制约性的模型。参见《哲学大辞典》（上），“科学哲学”条目，第741 页，上海辞书出版社，2001 年版。

然而，相对主义自身也是一个复杂的理论问题，其内部也存在着不同的派别，大体可以分为“绝对的相对主义”和“有限的相对主义”，或如有的学者所说，可以分为极端的相对主义和温和的相对主义①。绝对的相对主义或极端的相对主义只承认局部的合理性和标准，否认全局的合理性和标准；有限的相对主义或温和的相对主义则在强调局部的合理性和标准的同时承认全局的合理性和标准的存在。就是说，有限的相对主义或温和的相对主义并不完全否定客观标准的存在，换句话说，它认为人们在一定的范围内的认识差异是有限度的，即存在着某种相似性或共同性。

对此，我国学者已有所注意和阐述。例如有人指出：“有限的相对主义一方面承认人们彼此之间看法有不同和差异，另一方面又认为‘差异的性质既为人所知，却又是有限度的’，‘人的看法不同既可以辨认，同时又局限在一个特定的差异范围或有数的一些差异范围之内’，即人们的看法之间存在着‘有限的差异’”，“有限相对主义的基本内涵就是在承认差别基础上，又认为差别是有限的，可知的。如果对人类本身进行考察，就不难发现，整个人类在基本方面相似的同时，也存在着有限的差别，而这是跨文化心理学和本土心理学得以产生和存在的基本条件。”②

所以，否定文化的多元性即否定文化的差异性无疑是错误的，但是，否定不同文化差异性的有限性，等于否定了不同文化的可沟通性，甚至否定了人类、人性的普世价值，这同样是错误的。虽然，相对主义在否定绝对标准方面不可辩驳，但也必须加以限定。有限相对主义就是限定了的相对主义，是辩证的相对主义。我们说人类存在着共同人性、共同美感，等等，正是植根于

① 参见江天骥：《相对主义的问题》，《世界哲学》，2007 年第 2 期。

② 郑荣双：《共性与差异——试论有限的相对主义与跨文化心理学、本土心理学的关系及意义》，《自然辩证法研究》，2001 年第 3 期。

这种认识。

理解了有限相对主义的基本内涵和真理性，我赞成这样的结论：有限相对主义不可避免①。

回到音乐评价问题中来，有限的相对主义观念既有助于我们理解音乐认知与评价的差异性与普遍性，也有助于化解音乐价值的相对性与普遍性、主观性与客观性之间的矛盾。在听感觉层次的认知中，虽然人们的听感觉能力差异会导致彼此感觉结果的差异，但这仅是一种“有限的差异”，因为，人的听力再好，也不可能像海豚那样灵敏；在听感觉层次的评价中，虽然“省力”与“悦耳”作为两项先天给定的标准，规定了人类偏好的限度，可在这有限的范围内，不同主体仍保有选择的自由；在听知觉层次的评价中，虽然绝大多数人皆自然地偏爱具有多样统一、丰富有序特征的音响组织，但在该限度允许的范围内，仍有很大的空间。因为，符合该标准的音乐是多样的，有的复杂，有的简单，有的新颖，有的传统，不同历史、文化背景的人们将根据自己的喜好自由地进行选择。在感情体验、联想想象层次中，当人们以音乐之声为依据，并凭借属人的感情能力、联想想象能力去把握音乐的时候，所获得的感情体验和联想想象内容虽有差异，却也不是毫无共性的，至少，我们不会从贝多芬《田园交响曲》第五乐章那个优美动人的感恩音乐主题中获得低落的情绪经验，或联想想象到“金戈铁马，气吞万里如虎”的豪情壮志。而在音乐分析中，虽然人们将合事实、合逻辑视为衡量各种分析意见可接受与否的判据，但并不意味着符合要求的意见只有一种。在音乐质量评价中，我们虽然坚信不同类型的作品之间存在着高低、优劣、档次之别，但又无法在理论上为音乐世界的每一部作品排列

① 汪德飞、严火其：《温和的相对主义不可避免》，《自然辩证法研究》，2010年第4期。

出一个高低等级的序列，只能承认，在同一档次之内，音乐的质量仍有多样性、相对性，即仍有不分伯仲的情况。正是以上种种音乐认知、评价实践中的“有限差异”现象促使我们不得不最终走向有限相对主义的立场。

以上种种情况，皆与有限的相对主义或有限差异思想合拍。此外，本书还在另外三个意义上理解有限的相对主义观念：

（1）从音乐客体角度看，如果我们将价值概念确认为“积极作用”，那么，同一部作品的价值，的确可能因人、因时、因地而异。即便是专家的评价，也只能是多元评价中的一元。在此，我们找不到反对相对主义的理由。但若讨论“质量”，那么，作品的质量则不以任何人的意志为转移，专家中多数人的评价意见将被视为更客观的意见。如此限定相对主义观念的适用范围，同样是一种有限的相对主义思想。

（2）从主体角度看，对于一位个体而言，其独特的“认知—评价”心理结构往往构成了他进行价值选择的限度。虽然，同一位主体在不同时所，仍可能依据不同标准进行音乐价值选择，但他的选择始终必须在其认知能力、经验知识、评价标准所允许的范围内展开。不论他是一位专家，还是一位音乐爱好者，皆是如此。因此，个体选择的差异性、可能性是有限的。当然，我们也可以反过来说，即虽然个体选择的范围是有限的，但其选择的可能性又往往并不是唯一的。

（3）对于群体而言，虽然，身处不同历史、地理、文化、社会环境的群体在音乐价值选择上仍有不小的差异，但他们皆不可能违背人类共有的某些先天的、深层的价值倾向，如学者们早已反复讨论的听感知觉的先天自然倾向。的确，在某些特殊的历史、文化环境中，一些富于创造精神却略显莽撞的人们总要有意无意地跨越、挑战人类的先天限度，但随着时间的推移，后人必定会作出更为积极的价值选择。

人们会说，有限的相对主义是一种温和的相对主义，是一种中间路线，但是，就在这温和的面庞下，它依然展现着自己独特的批判锋芒。它既反对无限定的极端相对主义、虚无主义，也反对只强调唯一性的极端的绝对主义、专制主义。如果说，极端相对主义是对极端绝对主义的矫枉过正，那么，有限的相对主义则通过否定之否定，使人们获得某种更具建设性意义的思维方式。如康德所言："如果有智力相当的不同意见的双方各持一端，真理常在其中间。"①

在有限的相对主义者看来，相对主义与绝对主义并非势不两立的观念，而是两种看待价值世界的视角，它们互补共生，互有裨益。古希腊先哲赫拉克利特（Heraclitus，公元前530～公元前470）曾说，"人不能两次踏入同一条河流"，但是，在另一种意义上，那仍然是同一条河流。所谓的"一"与"多"，"绝对"与"相对"，不过是由人的目光而彰显、敞亮的世界的一角，可世界本身，却永远默然。如果我们把相对与绝对这两种视角比作人的一双眼睛，那么，可以断言，只有同时以两只眼睛看世界，才可能获得一幅更为真实的图景。

任何价值理论的功能不外乎三点：其一，描述。描述充满差异的价值世界。其二，解释。解释不同个体价值选择之个中原因。其三，说服。说服他人参照自己认定的价值理论倾向行事。对于一位理论研究者而言，前二点是较容易实现的，第三点则未必，特别在今天这样一个尊重个体选择权力的时代。现实中的每一个人，无论是创作者还是听众，总是依据自己独特的"认知—评价"心理结构去进行选择，没有人能真正抹去现实中的价值差异和价值冲突的图景。

---

① 转引自李泽厚：《批判哲学的批判——康德述评》，人民出版社，1986年版，第30页。

即便如此，笔者仍欲给出两点建设性意见：其一，在充满差异的多元世界中，有必要更多地了解他人，了解他人的音乐背景、价值取向，了解他人从其选择的音乐中获得了怎样的积极作用。这正是某些后现代主义者和文化人类学者所倡导的①。其二，提高对音乐作品质量的洞察力，努力超越种种历史、文化、群体、主义、风尚、规则的偏见，对那些真正代表了人类杰出音乐创造能力的作品表示出必要的崇敬。

① 在后现代主义哲学阵营中，不少学者论及“他者”（autre/other）问题，如列维纳斯（J. Levinas，1905～1995）、德勒兹（G. L. R. Deleuze，1925～1995）、哈贝马斯（J. Habermas，1929～ ）等，因此，有学者认为：“后现代主义主张开放，主张倾听一切人的声音，哪怕是最卑微的小人物的声音……后现代思想家旨在培养人们‘倾听他人’、‘学习他人’、‘宽容他人’、‘尊重他人’的美德。”（参见大卫·雷·格里芬：《后现代精神》，王成兵译，中央编译出版社，1998年版，王治河代序，第7～8页）。而在文化人类学领域，“他者”同样是一个重要概念。学者们不仅提倡更多地了解异文化，还主张以“他者”的视野，即“主位”（emic）视角来研究异文化，拒绝用自己的范畴将被研究的文化切割成零星的碎片（参见王铭铭：《人类学是什么》，北京大学出版社，2002年版，第20页）。

参考文献

一、中文文献

（一）书籍

1.〔美〕阿道夫·阿恩海姆：《视觉思维——审美直觉心理学》，滕守尧译，四川人民出版社，1998年版

2.〔美〕阿道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社，1998年版

3.〔德〕阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998年版

4.阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，居延安译编，学林出版社，1987年

5.〔英〕艾森克、基恩：《认知心理学》，高定国、肖晓云译，华东师范大学出版社，2004年版

6.〔英〕艾森克主编：《心理学——一条整合的途径》，上册，阎巩固译，华东师范大学出版社，2000年版

7.〔美〕爱德华·T.科恩：《作曲家的人格声音》，何弦译，杨燕迪校，华东师范大学出版社，2011年版

8.〔美〕保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，顾连理、张洪岛、杨燕迪译，贵州人民出版社，2001年版

9.〔美〕彼得·基维：《纯音乐：音乐体验的哲学思考》，徐红媛译，湖南文艺出版社，2010年版

10.〔美〕彼得·基维：《音乐哲学导论：一家之言》，刘洪

译，杨燕迪审校，华东师范大学出版社，2012 年版

11.〔英〕彼得·约翰·马丁：《音乐与社会学观察：艺术世界与文化产品》，柯扬译，中央音乐学院出版社，2011 年版

12.〔英〕布莱金：《人的音乐性》，马英珺译，人民音乐出版社，2007 年版

13.〔美〕布洛克：《现代艺术哲学》，腾守尧译，四川人民出版社，1998 年版

14. 蔡良玉：《西方音乐文化》，人民音乐出版社，1999 年版

15. 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，1997 年版

16. 陈嘉映：《语言哲学》，北京大学出版社，2005 年版

17. 陈自明编著：《拉丁美洲音乐》，人民教育出版社，2004 年版

18.〔德〕达尔豪斯：《古典和浪漫时期的音乐美学》，尹耀勤译，湖南文艺出版社，2006 年版

19.〔德〕达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006 年版

20.〔德〕达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006 年版

21.〔美〕大卫·雷·格里芬：《后现代精神》，王成兵译，中央编译出版社，1998 年版

22.〔英〕戴里克·柯克：《音乐语言》，茅于润译，人民音乐出版社，1987 年版

23.〔美〕德鲁斯金：《斯特拉文斯基传：性格、创作、观点》，焦东建等译，东方出版社，2002 年版

24. 范寿康：《美学概论》，商务印书馆，1927 年版

25. 冯平：《评价论》，东方出版社，1995 年版

26. 冯效刚：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社，2002 年版

27.〔意〕福比尼:《西方音乐美学史》，修子建译，湖南文艺出版社，2005 年版

28. 高尔泰:《论美》，甘肃人民出版社，1982 年版

29.〔美〕格劳特、帕利斯卡［美］:《西方音乐史》，王启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1996 年版

30.〔英〕贡布里希:《理想与偶像》，范景中、曹意强、周书田译，上海人民美术出版社，1989 年版

31. 郭本禹:《布伦塔诺的意动心理学述评》，《心理学报》，1998 年第 1 期

32. 郭绍虞、罗根泽主编，舒芜编选:《中国近代文论选》(下)，人民文学出版社，1981 年版

33. 韩宝强:《音的历程：现代音乐声学导论》，中国文联出版社，2003 年版

34. 韩福荣主编:《现代质量管理学》，机械工业出版社，2004 年版

35. 韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版

36. 韩锺恩编:《音乐存在方式》，上海音乐学院出版社，2008 年版

37.〔奥〕汉斯立克:《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社，1980 年版

38. 何乾三:《西方音乐美学史稿》，中央音乐学院出版社，2004 年版

39.〔德〕黑格尔:《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1981 年版

40.〔德〕黑格尔:《小逻辑》，贺麟译，商务印书馆，1980 年版

41.〔德〕胡塞尔:《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出

版社，1986 年版

42. 胡适：《胡适红楼梦研究论述全编》，上海古籍出版社，1988 年版

43. 江畅主编：《现代西方价值哲学》，湖北人民出版社，2003 年版

44. 江传月：《评价的认识本质和真理性——刘易斯价值理论研究》，中山大学出版社，2005 年版

45. 居其宏：《音乐创作与批评的当下视野》，中央音乐学院出版社，2012 年版

46.〔德〕康德：《判断力批判》，宗白桦译，商务印书馆，1979 年版

47.〔德〕康德：《实用人类学》，邓晓芒译，重庆出版社，1987 年版

48.〔德〕康德：《未来形而上学导论》，商务印书馆，1982 年版

49.〔德〕考夫卡：《格式塔心理学原理》，黎炜译，浙江教育出版，1997 年版

50.〔苏〕克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，吴启元，虞承中译，人民音乐出版社，1983 年版

51.〔英〕雷内·韦勒克：《批评的概念》，中国美术学院出版社，1999 年版

52. 李德顺：《新价值论》，云南人民出版社，2004 年版

53. 李德顺主编：《价值学大词典》，中国人民大学出版社，1994 年版

54. 李国华：《文学批评学》，河北大学出版社，1999 年版

55. 李吉提：《曲式与作品分析》，中央民族大学出版社，2003 年版

56. 李连科：《价值哲学引论》，商务印书馆，2003 年版

57. 李鹏程：《胡塞尔传》，河北人民出版社，1998 年版

58. 李普曼：《西洋音乐美学史》，方铭健译，国立编译馆，2000 年版

59. 李泽厚：《美学四讲》，三联书店，1989 年版

60. 李泽厚：《批判哲学的批判——康德述评》，人民出版社，1986 年版

61. 李质明、李志逵、李毓章编著：《德国古典哲学》，北京出版社，1978 年版

62. 郦桂芬编著：《环境质量评价》，环境科学出版社，1989 年版

63.〔美〕莉迪亚·戈尔：《音乐作品的想象博物馆》，罗东晖译，杨燕迪审校，上海音乐学院出版社，2008 年版

64. 梁之安：《听觉感受和辨别的神经机制》，上海科技教育出版社，1999 年版

65.〔苏〕列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，凌继尧译，中国社会科学出版社，1984 年版

66. 刘景钊：《意向性：心智关指世界的能力》，中国社会科学出版社，2005 年版

67. 刘永富：《价值哲学的新视野》，中国社会科学出版社，2002 年版

68. 刘智强、韩梅编：《世界作曲家名言录》，中国华侨出版公司，1989 年版

69.〔美〕伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社，1991 年版

70.〔德〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》，第 19 卷，人民出版社，1963 年版

71.〔德〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第 26 卷，人民出版社，1972 年版

72.〔德〕马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，收入《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社，1995年版

73.茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社，1998年版

74.〔英〕梅内尔：《审美价值的本性》，刘敏译，商务印书馆，2001年版

75.孟昭兰主编：《普通心理学》，北京大学出版社，1994年版

76.明言：《20世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社，2002年版

77.明言：《音乐批评学》，中央音乐学院出版社，2003年版

78.〔英〕摩尔：《伦理学原理》，长河译，商务印书馆，1983年版

79.〔日〕牧口常三郎：《价值哲学》，马俊峰、江畅译，中国人民大学出版社，1989年版

80.〔德〕尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002年版

81.〔英〕尼古拉斯·布宁、涂纪元主编：《西方哲学英汉对照辞典》，人民出版社，2001年版

82.牛宏宝：《西方现代美学》，上海人民出版社，2002年版

83.彭聃龄主编：《普通心理学》，北京师范大学出版社，2004年版

84.彭志敏：《新音乐作品分析教程》（上），湖南文艺出版社，2004年版

85.《人民音乐》编辑部：《怎样鉴别黄色歌曲》，人民音乐出版社，1982年版

86.〔德〕萨克斯：《比较音乐学》，林胜仪译，全音乐谱出版社，1982年版

87.〔美〕萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，茅于润等译，人民音乐出版社，1986年版

88.〔美〕塞尔:《心灵、语言和社会——实在世界中的哲学》，李步楼译，上海译文出版社，2001 年版

89.〔奥〕申克:《自由作曲》，陈世宾译，人民音乐出版社，1997 年版

90. 施咏康编著:《管弦乐队乐器法》，人民音乐出版社，2001 年版

91.〔新〕斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》，宋瑾，柯扬等译，湖南文艺出版社，2007 年版

92.〔新〕斯蒂芬·戴维斯:《音乐哲学的论题》，谌蕾译，湖南文艺出版社，2011 年版

93. 宋明顺主编:《质量管理学》，科学出版社，2005 年版

94. 宋瑾:《西方音乐从现代到后现代》，上海音乐出版社，2004 年版

95. 宋瑾:《音乐美学基础》，上海音乐出版社，2008 年版

96. 宋瑾:《走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想》，厦门大学出版社，1995 年版

97. 宋明顺主编:《质量管理学》，科学出版社，2005 年版

98.〔克〕苏皮契奇:《音乐社会学导论》，周耀群译，湖南文艺出版社，2005 年版

99.〔美〕苏珊·朗格:《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社，1987 年版

100.〔美〕苏珊·麦克拉蕊:《阴性终止——音乐学的女性主义批评》，张馨涛译，商周出版，2003 年版

101. 孙惠柱:《戏剧的结构》，台湾书林出版有限公司，1994 年版

102. 孙伟平:《事实与价值》，中国社会科学出版社，2001 年版

103. 唐德刚译:《胡适杂忆》，华文出版社，1990 年版

104. 滕守尧：《审美心理描述》，四川人民出版社，1998 年版

105. 田清涞：《普通生物学》，海洋出版社，2000 年版

106. 万俊人：《现代西方伦理学史》，北京大学出版社，1990 年版

107. 王次炤：《音乐美学基本问题》，中央音乐学院出版社，2011 年版

108. 王次炤：《音乐美学新论》，万象图书，1999 年版

109. 王宁一、杨和平主编：《二十世纪中国音乐美学》，现代出版社，2000 年版

110. 王甦、汪安圣：《认知心理学》，北京大学出版社，1991 年版

111. 王益明、耿爱英编著：《实用心理学原理》，山东大学出版社，1997 年版

112. 王玉樑：《21 世纪价值哲学——从自发到自觉》，人民出版社，2006 年版

113. 王玉樑：《当代中国价值哲学》，人民出版社，2004 年版

114. 王玉樑：《价值哲学新探》，山西人民教育出版社，1993 年版

115. 王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版

116. 王岳川：《后现代主义文化研究》，北京大学出版社，1996 年版

117. 邬焜、李建群主编：《价值哲学问题研究》，中国社会科学出版社，2002 年版

118. 邬焜：《信息哲学》，商务印书馆，2005 年版

119. 吴祖强：《曲式与作品分析》，人民音乐出版社，1962 年版

120. 谢鼎华主编：《基础与应用听力学》，湖南科学技术出版

社，2003 年版

121. 邢维凯：《情感艺术的美学历程：西方音乐思想史中的情感论美学》，上海音乐出版社，2004 年版

122. 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社，1999 年版

123. 徐岱：《批评美学》，学林出版社，2003 年版

124. 徐复观《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001 年版

125. 杨清：《心理学概论》，吉林人民出版社，1983 年版

126. 杨儒怀：《论边缘曲式》，中央音乐学院学报，1986 年第 1.2 期

127. 杨燕迪：《音乐的人文诠释：杨燕迪音乐文集》，上海音乐学院出版社，2007 年版

128. 杨祖陶、邓晓芒编译：《康德三大批判精粹》，人民出版社，2001 年版

129. 叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》，北京大学出版社 1988 年版

130. 叶朗：《美学原理》，北京大学出版社，2009 年版

131. 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985 年版

132. 叶弈乾、何存道、梁宁建主编：《普通心理学》，华东师范大学，1997 年版

133.〔英〕伊凡·休伊特：《修补裂痕：音乐的现代性危机及后现代状况》，孙红杰译，华东师范大学出版社，2006 年版

134.〔波〕茵加登：《艺术的和审美的价值》，收入胡经之、张首映主编：《西方二十世纪文论选》，第三卷，中国社会科学出版社，1989 年版

135. 于润洋：《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》，上海音乐学院出版社，2008 年版

136. 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000 年版

137. 于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社，1986 年版

138. 于润洋：《音乐史论问题研究》，福建教育出版社，2002 年版

139. 于润洋《音乐史论新稿》，人民音乐出版社，2003 年版

140. 于润洋主编：《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2001 年版

141. 俞人豪、陈自明：《东方音乐文化》，人民音乐出版社，1995 年版

142. 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社，1992 年版

143. 张前：《音乐二度创作的美学思考：张前音乐文集》，上海音乐学院出版社，2007 年版

144. 张前：《音乐欣赏心理分析》，人民音乐出版社，1983 年版

145. 张前主编：《音乐美学教程》，上海音乐出版社，2002 年版

146. 张宇辉：《音乐批评学概论》，文化艺术出版社，2010 年版

147. 赵敦华：《现代西方哲学新编》，北京大学出版社，2005 年版

148. 赵汀阳：《论可能生活——一种关于幸福和公正的理论》，中国人民大学出版社，2005 年版

149. 钟子林：《现代音乐概述》，人民音乐出版社，1991 年版

150. 钟子林编：《何乾三音乐美学文稿》，中央音乐学院学报社出版，1999 年版

151. 周海宏：《音乐何需“懂”：面对审美困惑的思辨历程》，中央音乐学院出版社，2011 年版

152. 周海宏：《音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究》，中央音乐学院出版社，2004 年版

153. 朱狄：《当代西方美学》，人民出版社，1986 年版

154. 朱光潜：《文艺心理学》，安徽教育出版社，1996 年版

155. 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社，1964 年版

156. 朱光潜：《朱光潜选集》，天津人民出版社，1993 年版

157.〔波〕卓菲娅·丽萨：《音乐美学问题》，廖尚果，廖乃雄，史大正译，音乐出版社，1962 年版

158.〔波〕卓菲娅·丽萨：《音乐美学新稿》，于润洋译，人民音乐出版社，1992 年版

159.〔波〕卓菲娅·丽萨：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社，1982 年版

160.〔日〕作田启一：《价值社会学》，宋金文、边静译，商务印书馆，2004 年版

161.《辞海》上册，上海辞书出版社，1979 年版

162.《现代汉语词典》，商务印书馆，1997 年版

163.《现代汉语规范词典》，外语教学与研究出版社，语文出版社，2004 年版

164.《哲学大辞典》，上海辞书出版社，2001 年版

165.《中国大百科全书·哲学卷》，中国大百科全书出版社，1987 年版

（二）文章

1.〔德〕阿多诺、辛普森：《论流行音乐》，李强译，《视听界》，2005 年第 3、4 期

2.〔美〕爱德华·T·科恩:《音乐评论的权威性》，双仁译述,《中国音乐》，1989 年第 3 期

3.〔美〕巴比特:《谁在乎你听不听》，蔡良玉译,《中央音乐学院学报》，1998 年第 2 期

4. 陈传席:《论大师和高质量艺术作品的标准》,《美术》，2002 年第 7 期

5. 陈真:《道德相对主义与道德的客观性》,《学术月刊》，2008 年第 12 期

6. 陈自明:《根深叶茂欣欣向荣的印度音乐文化》,《人民音乐》，1991 年第 3 期

7. 初澜:《深入批判资产阶级的人性论——从标题音乐与无标题音乐问题的讨论谈起》,《红旗》，1974 年第 4 期

8. 樊建新:《“另类” 艺术家的 “行为艺术”》,《文艺理论与批评》，2001 年第 4 期

9. 冯光钰:《音乐评论是一种创造性的劳动——评李凌的音乐评论思想》,《中国音乐》，1994 年第 2 期

10. 傅沉坦:《音乐价值观念谈》,《人民音乐》，1985 年第 2 期

11. 韩锺恩:《音乐审美意向——对音乐审美判断内在依据的构想与描述》,《人民音乐》，1988 年第 10 期

12. 韩锺恩的《主体意向设入，客体存在还原——关于音乐存在方式与音乐审美意象研究的复合叙事》,《人民音乐》，1998 年第 1 期

13. 何宽钊:《论音乐审美评价》，1997 级硕士学位论文，2000 年 4 月

14. 何宽钊:《论音乐审美评价的合理性》,《中央音乐学院学报》，2003 年第 2 期

15. 何宽钊:《音乐审美活动中的规范性评价和非规范性评

价》,《音乐研究》,2005 年第 2 期

16. 何宽钊:《音乐审美评价的一般性过程考察》,《中央音乐学院学报》,2004 年第 2 期

17. 何宽钊:《音乐审美评价活动中的事实判断与价值判断》,《中央音乐学院学报》,2007 年 1 期

18. 何祚榕:《什么是作为哲学范畴的价值?》,《人文杂志》,1993 年第 3 期

19. 江天骥:《相对主义的问题》,《世界哲学》,2007 年 2 期

20. 居其宏:《论音乐价值的构成与判断——兼与敷沉坦同志讨论》,《中国音乐学》,1986 年第 1 期

21. 柯扬:《承先贤之法,启后生之思——论于润洋对卓菲娅·丽萨音乐美学思想的继承与发展》,《中央音乐学院学报》,2012 年第 3 期

22. 柯扬:《黑格尔艺术衰亡论的现代反思》,《星海音乐学院学报》,2005 年第 3 期

23. 柯扬:《社会历史视野中的音乐作品概念——莉迪娅·戈尔〈音乐作品的想象博物馆〉评析》,《音乐艺术》,2012 年第 2 期

24. 柯扬:《音乐:作为社会的批判者——阿多诺的否定性音乐美学述评》,《音乐研究》,2006 年第 4 期

25. 柯扬:《主体普遍性与客体质量——论音乐价值判断的客观性》,收入《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》,王次炤,韩锺恩编,中央音乐学院出版社,2012 年版

26. 柯扬:《卓菲娅·丽萨音乐美学思想评述——读〈音乐美学问题〉、〈论音乐的特殊性〉、〈音乐美学新稿〉》,《人民音乐》,2002 年第 8 期

27. 李德顺:《“价值”与“人的价值”概念辨析——兼论两种不同的价值思维方式》,《天津社会科学》,1994 年第 6 期

28. 李剑锋：《价值：客体主体化后的功能或属性——客体价值论》，收入王玉樑主编：《价值与价值观》，陕西师范大学出版社，1988 年版

29. 李启宪：《音乐评论要实事求是》，《中国音乐》，1982 年第 4 期

30. 梁茂春：《呼唤新的音乐评论——2004 年 6 月 7 日在星海音乐学院的演讲》，《星海音乐学院学报》，2004 年第 4 期

31. 梁之安、邓元诚、丁荣定：《声音信号的时程辨别阈与信号时程的关系》，《声学学报》，1965 年第 4 期

32. 梁之安、杨琼华、林华英：《声源定位与声源位置辨别阈》，《声学学报》，1966 年第 1 期

33. 廖家骅：《准确 生动 深刻——关于音乐评论的表述》，《人民音乐》，2003 年第 5 期

34. 罗小平：《音乐价值三议》，《中国音乐学》1997 年第 2 期，收入《音乐美的寻觅——罗小平音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005 年版

35.〔美〕内特尔：《西方音乐的价值与音乐民族学的特征》，赵志扬译，管建华校，《中国音乐》，1991 年第 3 期

36. 潘必新：《究竟有没有艺术这种东西》，《哲学研究》，2003 年第 8 期

37.〔美〕培里：《兴趣价值说》，收入《价值和评价》，刘继编选，中国人民大学出版社，1989 年版

38.〔美〕乔治·迪基：《什么是艺术？——一种习俗论的分析》，收入蒋孔阳主编：《二十世纪西方美学名著选》，复旦大学出版社，1988 年版

39. 沈洽：《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》，《中国音乐学》，1998 第 2 期

40. 宋瑾：《美的不可比性与审美等价原理》，《艺术论丛》，

1990 年第 3 期

41. 宋瑾：《站在哪里说音乐》，《艺术评论》，2004 年第 3 期

42. 孙国忠：《当代西方音乐学的学术走向》，《音乐艺术》，2003 年第 3 期

43.〔美〕托马斯·内格尔：《什么是客观性?》，姚大志译，《世界哲学》，2003 年第 3 期

44. 汪德飞，严火其：《温和的相对主义不可避免》，《自然辩证法研究》，2010 年第 4 期

45. 王博：《“冷遇”与“经典”：歌剧《卡门》的审美接受》，《齐齐哈尔大学学报（哲学社会科学版）》，2012 年第 6 期

46. 王次炤：《价值论的音乐美学探讨》，《音乐研究》1986 年第 2 期

47. 夏明远：《关于好画的艺术质量标准的思考》，《美术》，2004 年第 4 期

48. 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”》，《中国音乐学》，1997 年第 4 期

49. 休谟：《论趣味的标准》，收入《古典文艺理论译丛》，第 5 册，人民文学出版社，1963 年版

50. 徐晓庚：《艺术标准思考》，《美术》，2003 年第 2 期

51. 杨燕迪：《音乐评论实践的方法论札记——从陈宏宽独奏会乐评谈起》，《音乐爱好者》，2005 年第 7 期

52.〔苏〕尤·弗·克尔德什：《关于音乐评论》，陈本谦译，《中国音乐学》，1990 年第 2 期

53. 于润洋：《论音乐作品的二重存在方式》，《文艺研究》，1996 第 4 期

54. 张岱年：《论价值与价值观》，《中国社会科学院研究生院学报》，1992 年第 6 期

55. 张帆：《从语言常规看关于价值的解说及争论》，收入邬焜、李建群主编：《价值哲学问题研究》，中国社会科学出版社，2002 年版

56. 张前：《音乐审美四题》，《音乐研究》，1991 年第 1 期

57. 赵绪成：《回望二十世纪泼彩的刘海粟当位列第一》，《美术》，2002 年第 4 期

58. 郑奇：《也谈艺术大师的标准》，《美术》，2003 年第 5 期

59. 郑荣双：《共性与差异——试论有限的相对主义与跨文化心理学、本土心理学的关系及意义》，《自然辩证法研究》，2001 年第 3 期

60. 周凡夫：《乐评人与乐评（二）音乐欣赏与音乐评论》，《音乐爱好者》，2010 年第 6 期

61. 周海宏：《艺术与艺术家的本质及现代艺术“打假”》，《中国艺术报》，2002 年 1 月 11 日

62. 周海宏：《有关“高雅音乐”与“通俗音乐”审美价值问题的分析》，《人民音乐》，2005 年第 11 期

二、英文文献

（一）书籍

Bahm, Achie J. *Axiology: The Science of Values* [M]. Amsterdam-Atlanta. GA, 1993

Bennett Reimer and Jeffrey E. Wright, editors. *On the nature of musical experience* [M]. University Press of Colorado. September, 1992

Bonds, M. E. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press. 2006

Bruhn, Siglind. *The Temptation of Paul Hindemith: Mathis Der Maler As a Spiritual Testimony*. Pendragon Press. 1998

Calvocoressi, M. D. *The Principles and Methods of Musical Criticism* [M]. Oxford University Press. 1931

Campbell, Murray and Greated, Clive. *Musician's Guide to Acoustics* [M]. J. M. Dent & Sons Ltd. 1987

Dahlhaus, Carl. *Analysis and Value Judgment* [M]. New York PendragonPress. 1982

Davies, John Booth. *The Psychology of Music* [M]. Stanford University Press. 1978

Davies, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* [M]. Oxford University Press. USA, 2004

Deutsch, Diana (editor). *The Psychology of Music* [M]. Academic Press Inc. 1982

Dickie, George. *Evaluating Art* [M]. Temple University Press. Philadelphia, 1988

Downes, Olin. *Olin Downes on Music* [M]. Greenwood Press. 1968

Haskell, Harry. *The attentive listener: three centuries of music criticism* [M]. Princeton University Press. 1996

Johnson, Julian. *Who needs classical music? Cultural Choice and Musical Value* [M]. Oxford University Press. 2002

Kivy, Peter. *Music Alone Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* [M]. Cornell University Press. 1991

Lippman, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics* [M]. University of Nebraska Press. 1994

Meyer, Leonard B. Music, *The Arts and Ideas* [M]. The University of Chicago Press. 1967

Mies, P. *Beethoven's Sketches, an analysis of his style based on a study of his sketch-book* [M]. Dover Publications, Inc. New York. 1974

Mursell, James L. *Human Values in Music Education* [M]. New York,

Silver Burdett. 1934

Mursell, James L. *The Psychology of Music* [M]. Greenwood Press. 1971

Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music* [M]. Cambridge University Press. 1993

Palisca, Claude V. *Norton Anthology of Western Music*. Forth Edition [M]. W. W. Norton & Company. 2001

Portnoy, J. *Music in the life of man* [M]. New York: Holt, Rinehart and Winston. 1963

Prajnanananda, S. *Music: its Form, Function and Value* [M]. Munshiram Manoharlal Publishers. 1979

Price, Kingsley (editor). *On Criticizing Music, Five Philosophical Perspectives* [C]. The Hohns Hopkins University Press. 1981

Radocy, E. Roudolf. and Boyle, J. David. *Psychological foundations of musical behavior* [M]. Charles C Thomas. Publisher. LTD. 1997

Reimer, Bennett. *A Philosophy of Music Education* [M]. Prentice-Hall. 1989

Ridley, Aaron. *Music, value, and the Passions* [M]. Cornall University. 1995

Roget's II: *The New Thesaurus, Third Edition*. Houghton Mifflin Company. 1995

Salzer, Felix. *Structural Hearing* [M], Dover Publications. 1962

Schick, Robert D. *Classical Music Criticism* [M]. Garland Publishing, Inc. 1996

Schoenberg, Arnold. *Theory of harmony* [M]. Berkeley: University of California Press. 1978

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music* [M]. Oxford. 1997

Scruton, Roger. *Understanding Music: The Aesthetic Understanding*

[M]. Methuen. 1983

Seashore, C. E. *Psychology of Music* [M]. McGraw-Hill Book Company, Inc. 1938

Serafine, Mary Louise. *Music As Cognition: The Development of Thought in Sound* [M]. Columbia University Press. 1988

Sloboda, J. A. *The Musical Mind: The cognitive psychology of music* [M]. Oxford 1985

Sloboda, John A (editor). *Generative Processes in music* [M]. Clarendon Press. 1988

Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective: critical assaults on composers since Beethoven's time*. University of Washington Press. 1981

Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musians*. Macmillan Publishers Limited. 2001

Wang Yuh-wen. *Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone* [M]. Columbia University. 1998

Winter, Robert and Martic, Robert (editor). *The Beethoven Quartet Companion*. University of California. 1994.

（二）文章

Beardsley, Monroe C. "Understanding Music, On Criticizing Music" [A]. In Price, Kingsley (editor). *On Criticizing Music, Five Philosophical Perspectives* [C]. The Hohns Hopkins University Press. 1981

Blacking, John. "The Value of Music in Human Experience" [J]. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 1 (1969)

Cone, Edward. "Musical Form and Musical Performance Reconsid-

ered" [J]. *Music Theory Spectrum*. 7. 1985

Cone, Edward. "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics" [J]. *19th-Century Music*. Vol. 5. No. 3 (Spring. 1982)

Goldman, Alan. "The Value of Music" [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 50: 1 winter 1992

Gracyk, Theodore. "Valuing and Evaluating Popular Music" [J]. *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*. 57: 2 Spring 1999

Graham, Gordon. "The Value of Music" [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 53: 2 Spring 1995

Kramer, Lawrence. "Romantic Meaning in Chopin's Prelude in A Minor" [J]. *19th-Century Music*. Vol. 9, No. 2 (Autumn, 1985)

Mihelcic, Pavel. "Musical Criticism and Modern Music" [J]. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 2. No2 (Dec. 1971)

Rahn, John. "What is Valuable in Art, and Can Music still achieve it?" [A]. *In Rahn, John. Perspectives on music Aesthetics* [C]. W. W. Norton & Company, Inc. 1994

Rosenberg, Jakob. "On Quality in Art: Criteria of Excellence, past and Present" [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 28, No. 2 Winter, 1969

Treitler, Leo. "On Historical Criticism" [J]. *The Musical Quarterly*. Vol. 53, v No. 2. (Apr., 1967)

Vermazen, Bruce. "Information Theory and Musical Value" [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29, No. 3. (Spring, 1971)

Young, James O. "The Cognitive Value of Music" [J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 57: 1 Winter 1999

后　记

2007 年，我的博士学位论文《有限的相对主义——论音乐的价值及其客观性》在中央音乐学院顺利通过答辩并于 2008 年被评为学院优秀博士论文之后，我一直打算进一步充实完善，但刚刚留校任教，全新的工作压力使我无遐顾及；2009 年，论文获全国百篇优秀博士论文提名之后，朋友们建议我出版，但我仍坚持要修改后再拿出去，而接着这一年年底我前往美国哥伦比亚大学音乐系作访问学者；一年后回校，又开始忙于教学工作等，只能将修改论文一事置搁起来；直到 2013 年春节回广州时，才抽出时间对论文作了必要的修补。现在，论文成书即将出版，而弹指间离论文通过答辩的日子竟已 6 个年头了！

这篇论文的选题虽然是在攻读博士学位的第二年敲定的，但早在硕士学习阶段，我便对音乐的价值与评价问题产生了强烈的兴趣，并一直关注着学界研究的动向，这兴趣和关注使我始终难以平静，产生了试图阐释的强烈愿望。因为，音乐的价值问题涉及音乐艺术的方方面面，无论是欣赏者的审美趣味，还是创作者创作路向的选择；无论是评论者对音乐作品的褒贬，还是理论家提出的种种美学理论或音乐定义，处处折射出他们的音乐价值观念。而其中涉及的许多问题和争议总是缠绕于我的心头而挥之不去。也许，学术探索就起于这种心灵的不平静。于是我试图去揭开音乐价值的面纱，从价值论的角度阐释历史和现实中各种复杂音乐现象背后的奥秘，揭示音乐艺术的真谛。这正是本论文选题的出发点。

维特根斯坦曾将涉及价值的美学与伦理学视为“神秘的东

西”，并将二者归入不可言说的领域。这说明，对价值的思考是困难的，因为它总是那样变动不居、难以把捉。而且，音乐价值问题的讨论不可避免地会超越音乐领域本身，它必将涉及哲学认识论，甚至人的存在问题等，因此，当我打算涉足这一理论难题时，不免有一种探险的感觉。在我向我的导师王次炤教授汇报了论文的选题和思路后，王老师在给予充分肯定的同时，也提出了许多宝贵的指导意见，这就坚定了我挑战难题的决心，但也注定了我必将经受这个难题的煎熬。后来从资料的收集整理到论文框架的构思，到动笔书写、修改的整个过程，我一次次地体会到这种煎熬。当然，同时我也深深地体验到理论思维的锻炼和提升的乐趣。

在经历了一年半500多个日日夜夜的生命劳作之后，论文终于完成并顺利通过了答辩。此刻，我更相信一句话：一分耕耘一分收获。

这次论文成书出版前的修改，主要是对部分内容作进一步完善，充实例证，加强价值概念、质量概念、价值评价的论述和做些文字修整，同时对论文的副标题也略做修改。总的说，论文原来的基本内容、观点和框架变动不大，只是补充了近年一些新的思考。

在这里，我要衷心感谢我的导师王次炤教授。2001年，当我考上中央音乐学院音乐美学专业硕士研究生时，王老师就是我的导师；2004年我攻读同一专业博士学位时，又有幸继续师从于他。在攻读硕、博的6年中，王老师对我的无私帮助和悉心指导始终铭刻于我的心中，永难忘怀。在我写作论文的过程中，王老师十分仔细地审阅了拙文初稿，严格把关，并就宏观框架和大量细节问题给出了中肯的意见和建议，使我受益匪浅。在平日的教学过程中，他时常强调学生要有扎实的理论功底，宽阔的学术视野，更时常叮嘱我们：一位学者要有博大的学术胸怀，要大气，这不仅是一种学风，也体现了一种人格；心胸开阔是一个人取得成功的秘诀。他是这样说的，也是这样做的。

我要衷心感谢中央音乐学院的诸位师长对我的真诚关怀，他们是蔡仲德、于润洋、张前、潘必新、李起敏、邢维凯、周海宏、宋瑾、苗建华、俞人豪、周青青、李淑琴教授等，以及上海音乐学院韩锺恩教授、华南师范大学麦琼老师对我的鼓励和爱护。此外，还要感谢李晓冬、何宽钊、高拂晓、李如春、王新华等同窗学友以及爱妻朴春妮女士在本书写作过程中对笔者的鼓励和帮助。

最后，我要感激我的爸爸妈妈。自我步入音乐殿堂以来，从五岁学习小提琴到走上音乐理论研究之路，爸爸妈妈一直是我专业学习的引路人和指导者。我的学习和成长始终离不开他们无私的关爱与支持。

博士毕业后我留在中央音乐学院从事音乐美学的教学与研究工作，我深知从此所要走的是一条艰难的理论之途，然而，理论之途也是锤炼智慧之途。理论是一种追问，当我们怀着一种冲动的乡愁去追问艺术的时候，或可能发现一个更为深邃、更为缤纷的艺术世界和精神家园，那时我们所获得的乐趣同样令人陶醉。我相信，任何学科都需要理论，恩格斯说："一个民族要登上文化科学的高峰，就一刻也不能没有理论思维。"美国国家博物馆门前至今铭刻着这句话，足见理论和理论思维的价值。由此想来，把理论研究作为自己的一种生活方式也是很有意义的。

过去是既定的，未来有待创造。本书的音乐理论思考，只是自我一个人生阶段的产物，不管其中有何优点和缺陷，都是过去了的既定的思想事实。路茫茫其修远矣，未来还有待新的求索和创造。

当我这篇短文马上就要完成的时候，两岁的女儿又来"捣乱"了，可我却感到一种透彻心肺的甜蜜……

作者

2013 年 2 月 14 日于广州

2013 年 10 月修改于北京

责任编辑：余　原

封面设计：大鹏設計 010-81574849

ISBN 978-7-81096-578-1

9 787810 965781 >

定价：38.00元